

الحكاية الشعبية

بين خصوصية النشأة وحرية الفن

شعبيا مخصوصا وكيف تتجاوز كونية الأثر وإنسانيته المطلقة للقيم التي ينشدها إلى تدوين مجالات مخصوصة في مواطن معينة ومحددة تعكس هوية مجتمع من المجتمعات تحاول جبر الأثر جبرا إلى بيئته لتنشأ الخصوصية ولتتحقق الهوية؟ وهل فنية الحكاية الشعبية لا تتحقق إلا في ارتباطها بالمحلية الضيقة التي تحاول أن تجمع وتبحث لتحقيق التفرد والتميز بين مجتمع وآخر وداخل المجتمع الواحد بين فئة وأخرى وبيئة وأخرى؟

إن السؤال الكبير هو أين تكمن حرية الحكاية الشعبية مثلا وهل هي حرية غير مشروطة تماثل في مجالها مختلف الفنون من رسم وغناء ورقص وسينما ومسرح وشعر وغيرها من الفنون التي تعيش أبدا في مجتمعاتنا خاصة هذا الصراع المتواصل بين الإبداع كحرية وانطلاق وضغوط التحريم بما تفرضه من قيود اجتماعية ودينية ولغوية وغيرها على الإبداع مطلقا أيا كان مصدره ومجاله؟ هل يعد الفن فعلا ممارسة لأقصى مستويات الحرية؟ وإذا كان الرقص كما قال بعضهم، يحرر قيود الجسد والموسيقى

ككل عمل إبداعي يشهد مجال الثقافة الشعبية تطورا حينما وتذبذبا حينما آخر وأخذا وردا في نقاشات مطولة في منتديات ولقاءات مختلفة نشعر أحيانا أنها تعمل على أن تنهض بهذا المجال وتسعى إلى تطويره والتوسيع من دائرته وحينما آخر نشعر أن الكثير من النقاشات والدراسات الدائرة بشأنه تقعد به عن مساره وقد تخيب أحيانا طموح رواده وآفاق مريديه.

وكلنا نعلم أن كثيرا ما جمعت الحكاية الشعبية مثلا بين قيم إنسانية ومبادئ كونية عامة مشتركة نشعر دوما ونحن نقرأ أي حكاية أننا نعرفها وأننا قرأناها من قبل في زمن مغاير وفي مكان مختلف ولكنها دوما مشلوبة إلى قيم الإنسان أينما كان تدعم مبادئه وتنادي بأفكار وترفض أخرى حتى تستجيب لقيم المجتمع المثلى في بناء شخصية الإنسان الأقرب إلى خصال الكمال.

ولعل السؤال الذي يطرح دوما بقوة في هذا المجال وإذا انطلقنا من مسلمة أن التراث الشعبي والحكاية منه على وجه الخصوص هي فن يستجيب لكل خصائص الفنون وشروطها هو: كيف نلون تراثا

تحرر من الرقابة والفن التشكيلي يحرر من قيود المادة والشعر والأدب يحرر من قيود اللغة المتداولة فهل يمكن اعتبار تحرير الحكاية الشعبية من لغتها الأم لغتها الأصلية لتبلغ آفاقا أرحب ومجتمعات أكثر تحريرا لها من قيد اللغة المحلية أو اللهجة التي لا يفهمها أحيانا إلا البعض والتي قد تضيق على الحكاية وتقيد من حريتها في الانتشار والذيع؟

إننا نطرح بهذا السؤال قضية شائكة وكبيرة كثيرا ما خاض فيها الدارسون والباحثون في هذا المجال وهو كيف يمكن لمجتمع من المجتمعات أن يقرب الحكاية الشعبية إلى قارئها المنتمي إلى مجتمع مغاير؟ هل نصوصها كما سمعناها من راويها أم نحور لغتها الشعبية ما أمكن إلى لغة فصيحة مبسطة لتقريبها للأذهان؟ حتى نضمن ديمومتها وسرعة ذيوها؟ ولكن إلى أي مدى نعتبر هذا التصرف الفني حرية في التعامل مع هذا النوع من الآثار والفنون؟ أليس بهذا التصرف تجاوز لخصوصية الحكاية الشعبية الأصلية؟ ألا نتعدى بذلك على حرية صاحب النص الأصلي أو الراوي المباشر؟ أين أمانة النقل من كل ذلك؟ ألا تستجيب الحكاية

الشعبية إلى جملة المعايير الفنية التي تميز غيرها من الفنون؟

إذا كانت الحكاية الشعبية تسعى جاهدة دوما إلى تدوين ما نسمع في لغته الأصل محافضة قدر المستطاع على الأصل ألا نحدد بذلك من مجال الإبداع في هذا الفن الذي نعتبره من الفنون وهو بحاجة للحرية بدوره ليحيا وينطلق ويخلق في أرجاء عدة؟

هي جملة من الأسئلة تطرح في هذا المجال لتؤكد من جديد على ثراء البحث في هذه المواضيع وعلى خصوصية الإبداع في مجال التراث الشعبي وأن الحرية تظل دوما أفق كل الفنون والحكاية الشعبية لن تشذ أبدا عن هذه المباحث التي تنهض بها دوما وتزيد من إشعاعها وثرانها كمختلف الفنون الأخرى. فالتعامل معها لا يخرج عن ثنائية الخصوصية المحلية وإطلاقية الإبداع الفني بما يعنيه من حرية إنسانية وكونية.

الدكتورة

نور الهدى باديس

عضو الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية

الثقافة الشعبية: الأنا فيه مواجهة الآخر

<http://www.yourcolor.net/academy/index.php/yourcolor/50279.html>

فحلة عبد الله إمام
مصر

إن الوسيلة في حد ذاتها رسالة، الوسيلة التي تتوخاها المجتمعات في التعامل مع تراثها الثقافي (الأنا) هي رسالة إلى الثقافات الأخرى (الآخر)، فقد الاحتفاء والتعامل اللائق مع التراث اللامادي في المجتمعات والسبيل الذي تنتهجه تلك المجتمعات سواء على مستوى الحكومات أو المؤسسات الأهلية أو الأفراد في الحفاظ على تراثها اللامادي ينبئ عن وضع هذا التراث في بيئته.

وإذا سلمنا بأن التراث كائن متطور ولم يكن أبدا ساكنا أو جامدا وأن الوسائل والأدوات والمناهج المتبعة في التعامل مع الثقافة الشعبية تشهد تطورا وتقدما ملحوظا، فإننا لا بد بالتبعية أن نسلم بأن ما بقي هو تطوير النظرة إلى التراث، إرث الأجداد، والتعامل مع جدلية التراث بعقل ووجدان مفتوحين.. نون تهوين أو تهويل من الآثار المترتبة على ما يطرأ على هذا التراث من تحولات لا بد أن نكون قد سلمنا بها.

ومع اعترافنا بوضعية تراث الأمة الذي يشكل في طرحنا هذا "الأنا" وما يحتاجه من حماية إلا أننا ندرك أن هذه الأنا تحوي كيانات صغيرة إهمالها يضر بقضية صون التراث وقضية حقوق الإنسان في آن واحد، إذ مازالت بعض الثقافات الفرعية داخل مجتمعاتنا تعاني من تحرش "الآخر" ومحاولته طمسها، وما زالت بعض المجتمعات التي تحوي تلك الثقافات الفرعية تنظر إلى تلك الأقليات أو في بعض الأحيان القبائل كمصدر للقلق الذي تسمى إلى تسكينه بالتنمية متجاهلة حق تلك الجماعات في الاختلاف والاحتفاظ بثقافة مغايرة، وقد يكون عدم احترام الخصوصية الثقافية لتلك الأقليات وراء ما تواجهه خطط التنمية من فشل.

نحاول هنا أن نتبع مشكلة علاقة التراث اللامادي في مجتمعاتنا بما يحدث من تغيرات وتحولات بفعل الاحتكاك بثقافات مغايرة وما يؤدي إليه هذا الاحتكاك من تغيرات على عناصر الثقافة الشعبية. ثم تحديد عوامل هذا التغير، وأخيرا محاولة تقديم رؤية للتعامل مع تلك المعطيات بما يتيح الحفاظ على التراث اللامادي مع اللحاق بركب الحضارة.

أبعاد المشكلة:

المشكلة الرئيسية التي تواجه الأفراد والجماعات في عالم سريع التغير هي مشكلة التقدم والتكيف مع التغيرات دون التخلي عن العناصر التي تميزها المجتمعات في التراث، وبقدر حاجة الشعوب على اللحاق بركب التقدم والحداثة تتنازعها هواجس الخوف على تراثها

من الضياع تحت أقدام فرس الحداثة الجامح، فظهرت العلاقة بين القديم الأقرب إلى أن يكون «الأنا» وبين الحدائي الذي يمثل «الآخر» وكأنها علاقة صراع وتحد، وكأن كل طرف منهما ليحيا لا بد وأن يقضي على الآخر، فإذا ما قرر مجتمع الحفاظ على تراثه وإحيائه لا بد وأن يقاوم التقدم والحداثة، وإذا ظهرت الحداثة لا بد وأن تقاوم التراث لأنه يمثل العودة إلى الوراء وبشكل التقاليد التي دائما ما يقترن ذكرها بكلمة «البالية»، والحق أننا بحاجة إلى إعادة بلورة العلاقة وتحليل أبعادها، التي نرى أنها ليست علاقة حدية كما يصورها البعض وإنما هي بطبيعتها علاقة جدلية أو هكذا يجب أن تكون.

ولعل من المسلم به أن التفاعل بين الثقافات يتم في إطار ديناميكي متحرك وليس ساكنا تستقبل فيه ثقافة ما يملئ عليها أوتيهب دون أن يكون لديها الآليات التي تدفع بها هذا السطو الثقافي إذا جاز التعبير. وفي الوقت ذاته نجد تلك الثقافة نفسها تمارس مع غيرها من الثقافات المواقف التي نعمتها بالسطوت تحت أسماء أكثر قبولاً مثل التفاعل أو التبادلات الثقافية. وفي ظل غياب تام للمعيار الدولي الواحد للتبادلات الثقافية فإننا نرى أن الاعتراف بهذا التبادل الثقافي أمر لازم مع ضرورة الاعتراف بحقوق كل ثقافة في مفرداتها، ويبقى أن نحدد ماهية تلك الحقوق وطرق أدائها.

ونحن هنا نمارس القلق المشروع، نبث قلقنا على تراثنا إرث أجدادنا من الضياع وكل منا لديه هواجسه، ولأن الواقع ملتبس والتنوعات مهددا بأن يتلاشى أمام آلة الإعلام والهجرات الخارجية ونمط الإنتاج الجديد وهيمنة المد الديني المتشدد على منطقتنا، ليصبح العالم في شكل ثقافي واحد، كان لا بد من تحديد موقف المؤسسات البحثية والحكومات مما يعترى تراثها اللامادي من تغيرات لن تستطيع أن تقف أمامها مهما اتخذت من تدابير، ولعل ما وضعه تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية من هدف لها في عام 1995 يمكن أن يشكل طرحا جيدا لتلك العلاقة التي نريد صياغتها هنا إذ يقول التقرير

في مقدمته « يعمل هذا التقرير على إمداد أجيال الحاضر والمستقبل بالأدوات اللازمة لمواجهة هذا التحدي، ولتوسيع رقعة معارفها واكتشاف العالم بتمددية المحتومة والسماح لكل الأفراد بحياة كريمة، دون فقدان هويتهم وإحساسهم بالجماعة، ودون إهمال تراثهم » تلك كانت الروح وهكذا ينبغي أن تستمر في النظر إلى التحديات الثقافية الجديدة، فهي معطيات الحاضر وهي الواقع التي علينا أن نجد مساراً سلمياً للتعاطي معه، فنسلم بأن هناك تغيرات كثيرة شابت مضردات الثقافة الشعبية لسناً في مجال تقييم ما إذا كانت تلك التغيرات تمت إلى الأفضل أو الأسوء إنما نحن بصدد تقرير واقع، وكل واقع في حقيقته هو واقع خاص ولا يطابق العام .. وإن كان مشتقاً منه.

وتشخيص حال التراث اللامادي في بلاده لابد أن يقرن بتشخيص حال المؤسسات البحثية العاملة في هذا المجال وبحث وضع الباحثين في التراث وخلفياتهم حتى تكتمل الصورة وتضع أيدينا على بيت الداء إلا أن هذا ليس موضوعنا هنا.

فمع هبوب رياح التغيير القادمة على مجتمعاتنا من كل الاتجاهات وجب التأمل في واقع التراث اللامادي في أوطاننا وطرح تساؤلات عن مدى تأثير تلك التغيرات على الثقافة الشعبية، وبداية أعراض لما أتصور أنها عوامل كانت حاسمة في الفترات الأخيرة في التأثير على الثقافة الشعبية، بعض تلك العوامل شكلت عوامل تغير مثل الإعلام والهجرة ونمط الإنتاج الجديد والبعض الآخر بدا وكأنه قوة تغيير مثل المد الديني المحافظ، ويمكن النظر إلى كل عامل من تلك العوامل كمصدر للتحدي والمواجهة بين خيارين: التمسك بالتراث أو التسليم بعتمية التغير والتخفف من بعض الممارسات والعناصر التقليدية للحاق بركب الحداثة . أو الجنوح إلى خيار ثالث وهو محاولة السير في الطريق الآمن الذي يقضى بمحاولة التمسك بالتراث والحفاظ على ذاكرة الأمة بممارسة العادات والمعتقدات وتداول الفنون التقليدية طالما لا تتعارض الممارسة

مع مقتضيات الحياة الحديثة وفي الوقت نفسه العمل على تتبع ما يتوارى من العناصر الثقافية وتسجيله وتوثيقه من ألسنة وأفئدة الرواة في الأرشيفات المتخصصة، إما وعياً بأهمية تقني آثار الأولين للحفاظ على الهوية وتدعيم الوعي بالذات لدى أبناء الأمة أوليعاد تقديمه إلى الأجيال القادمة والمبدعين .

وبعيداً عن القضايا المسلم بها من ضرورة حماية التنوع الثقافي وحقوق الشعوب في امتلاك ثقافتها، هناك قضية أخرى لا تقل حيوية عن تلك القضية ألا وهي الحفاظ على التوازن الثقافي الذي يضمن البقاء لخصوصية الشعوب الثقافية ويحد من التفاوت الكبير في القوة والتأثير بين الثقافات، والتوازن الثقافي هو المعادل الموضوعي للتوازن البيئي - التنوع الذي يضمن للبشرية البقاء، الذي يموت فيه شيء من أجل أن يحيا شيء آخر تفرضه مقتضيات الموقف الجديد، فالشهد الثقافي الحالي يحفل بتنامي الاهتمام بقضايا التعددية الثقافية التي طفت على السطح في مرحلة ما بعد الاستعمار ثم مع انتهاء الحرب الباردة، فإذا كنا قد شهدنا مرحلة الاستعمار التقليدي الذي كان يأتي بجيوشه وأساطيله ثم ما أطلقت عليه الدراسات ما بعد الاستعمار والذي هو أيضاً استعمار ولكنه اتخذ أشكالاً جديدة اقتصادية ثم ثقافية، فإنه من الواضح أن القوى الكبرى أدركت تلك الحقيقة المقنينة بالأساس من العلوم البيولوجية والتي تنادي باحترام الطبيعة وتحذر من أن تدمير ثقافة يعني خطراً في التوازن يضر بتعايش الشعوب بعضها مع البعض.

الواقع ومتغيراته

ولعل أول الخطوات التي يجب البدء بها هو تشخيص الحالة الراهنة للثقافة الشعبية في المنطقة العربية من خلال تحديد العوامل التي أدت إلى ما اعتري تلك الثقافة من تغيرات والتعامل مع تلك العوامل دون عدائية وإنما من باب التسليم بالأمر الواقع والنظر إليها على أنها تشكل تحديات للبقاء يواجهها التراث اللامادي، ثم ننتقل إلى التساؤل التالي الذي تفضي إليه



<http://forum.sedty.com/t616485.html.jpg>

على الفقراء ويقام بجزء منها وليمة يدعى إليها المهنؤون بتقديم المولود - على أنه يجب أن نفوه إلى أن "السبوع" مازال ممارسة حاضرة في الثقافة الشعبية المصرية تقاوم الإزاحة ويدعم من وجودها أن الممارسة البديلة باهظة التكاليف وليست في متناول الكثير من الأفراد خاصة ممن ينتمون إلى الطبقات الدنيا والمتوسطة)، ومع طغيان هذا النمط الجديد وتحت وطأة الشعور بالذنب للتقصير في أداء سنة نبوية يمكن أن نتوقع أن يتخلى من تمنعه ضيق ذات اليد من أداء العقيدة عن إقامة السبوع، ذلك العلقس المضمع بالمعتقدات والفنون والتعادات، علاوة على أن الشق المادي من الاحتفال بسبوع المولود مرشح للاختفاء أيضا باختفاء أدواته فمثلا دقات الهون النحاسي نفسها ستختفي لإحلال الهون المصنوع من الألومنيوم أو الخشب بدلا منه، والوضع الراهن أن البعض مازال يجد طريقا إلى الجمع بين النمطين إلى أن يتصير أحدهما ويستطيع أن يزيح الآخر تماما، وبديهي أن هذا التحول من نمط إلى نمط آخر يحتاج إلى فترات زمنية طويلة، عليها نتيح لنا فرصة للتوثيق والتسجيل إذا لم تكن قادرين على بث الحياة فيه أو في أي طقس في طريقه للاختفاء.

تلك المقدمات، وهو ما يمكن من تقديمه لدرء خطر تلك التحديات، ما أمكن هذا، للحفاظ على التنوع الثقافي وبالتالي الخصوصية الثقافية لأوطاننا.

وأول ما نتعرض له كعامل من العوامل التي تؤثر على التراث اللامادي في منطقتنا هو تحديات سطوة التفكير الديني المحافظ، وتسيده الموقف بما يحمله من مواقف متشددة من بعض عناصر وممارسات التراث اللامادي (والتي تعد أمثالاها من مواقف تحريم إقامة الأضرحة للأولياء أو إقامة الموائد لهم وصولا إلى تحريم الرسوم أو الدعوة لعدم الاحتفال ببعض الأعياد المصرية مثل شم النسيم)، أو طرح البدائل الدينية لتحل محل الممارسات الشعبية وتترك الاختيار للناس معبذة الاختيار الديني وبالتالي فزيج الممارسة الدينية الممارسة الشعبية بهدوء وبطريقة جد سلمية (والنموذج الذي يحضرني على هذه الحالة هو إحلال الاحتفال بالمولود بإقامة عقيدة بدلا من الاحتفال بإقامة السبوع المصري وما يتبعه من ممارسات بدق الهون والتخطية على المولود سبع مرات وتلقين الوليد بمن يسمع كلامهم ومن يرفضه ورش الملح وتوزيع الشموع والحلوى على الأطفال والغناء، كل هذا يستبدل بذبذبة توزع

أيضا من آثار سطوة التيارات الدينية تعرض فن أدبي طالما عرفته الثقافة العربية وحفظت نصوصه ألا وهورثاء الميت «العديد» الذي أصبح من الصعب تسجيل نصوصه بسبب النهي الديني عن ترديده ولا أقول اندثر ولكنه أصبح نادرا وعصيا على التسجيل (وكثيرا ما سألت نفسي وبماذا العرب في الأزمان الأولى وكان الإسلام فيها في أوج عزته يرثون الميت بشعر ويظلون يرددونه حتى يصل إلينا وبعضه ندرسه في المدارس على أنه من التراث الشعري القيم للعرب ٩، على أن أبطأ عناصر الثقافة الشعبية في التغير هو المعتقدات الشعبية التي تقاوم وتستطيع أن تحيا بعيدا عن رياح التغير، ويساعدها في ذلك طبيعتها من حيث أولا كونها ممكن أن يمارسها الفرد متفردا أو في دائرة محدودة، أيضا أنها لا مقيارية تترك لممارسها الحرية في أن يعتقد أولا يعتقد فيها دون أن يترتب على ذلك تبعات اجتماعية، فالاعتقاد في الكائنات الغيبية وقدراتها أو استطلاع الغيب بقراءة الفلجان أو فتح المنديل نماذج لمعتقدات طالما مارسها المصريون وزيادة المد الديني تقف أمامها لكن القضاء عليها يحتاج كثيرا من الوقت.

وفي نفس الوقت هناك بعض المعتقدات الشعبية التي يصطدم بعضها بالمعتقد الديني كالسحر؛ وقياس درجة بقاء هذا العنصر مثلا من الثقافة الشعبية أمر ليس سهلا في ضوء انتشار التيارات الدينية المحافظة والتي حدث بممارسي تلك المعتقدات إلى تضييق دوائر ممارستهم له وعدم الجهر باعتقادهم فيه، كذلك بعض العادات والممارسات التي ينتهجها الأفراد في أعيادهم واحتفالاتهم، وإذا كان هذا هو حال تهديدات المعتقدات الشعبية للأغلبية فيمكن أن نتصور حال المعتقدات الشعبية للأقليات، والمركة هنا لم ولا نتصور أنها ستحسم لصالح أحد الطرفين بشكل كامل ولكن تظل سيادة التفكير العلمي عاملا حاسما في توارى كثير من المعتقدات الشعبية ولا أقول اندثارها.

وتكمن عبقرية الشعوب في قدرتها على الحفاظ على رواسب وجنور الثقافة الشعبية

وإعادة صياغتها داخل الإطار الجديد الذي فرضته وقائع الأمور، أيضا في تخليق ميكانيزمات دفاع تحول دون اختفاء العناصر الثقافية نهائيا من حياة الجماعات، والدليل على ذلك أن كثيرا من العادات والمعتقدات الشعبية المصرية ما زالت تحمل الجذور الفرعونية التي تعود إلى مصر القديمة والتي استطاعت أن تتشكل وتحتفظ بالرواسب الثقافية وتبنى عليها طبقات عبر التاريخ لتظهر بالشكل الذي هي عليه اليوم، تلك كانت دائما خصيصة من خصائص الثقافة المصرية إلا وهي القدرة على الامتصاص والهضم والاستيعاب للثقافات الأخرى لتظهر بشكل مصري في النهاية يحمل الرائحة والطعم المصريين، وعلى ذلك فإن ما نتصوره تحديات اليوم كان هناك دائما في تاريخ المجتمعات ميثلاتها فلا التراث اختفى ولا الممارك وضعت أوزارها.

ويطالعنا التاريخ بقدرة الشعوب على الاختيار وتبني العناصر التراثية التي تناسب بناها الاجتماعية وتبني دون صدام عن ما لا يتماشى معها ومن ذلك مثلا تبني المصريين بعض الممارسات والعناصر الثقافية إبان فترة الحكم الفاطمي مثل فانوس رمضان وحلوى المولد النبوي ولم تبني الأفكار التي أتى بها هذا الحكم وكان هذا الموقف متسقاً مع الرؤية النظرية التي مؤداها أن دخول عناصر الثقافة المادية يكون أسرع من نفوذ الأفكار والعادات والمعتقدات إلى الشعوب، وبذلك فإن المخاوف من أن سطوة التفكير الديني المحافظ يمكن أن تنزع عن الشخصية المصرية بعضا من خصائصها الثقافية والطبقات المكونة لتلك الشخصية وتفرغها مما اكتسبته على مر العصور ليكون نمطا ثقافيا خاصا بها ويهدد خصوصيتها الثقافية هي مخاوف مشروعة ولكن التاريخ شاهد على أن التحولات في النهاية تتم بإرادة الشعوب ولا تتم قسرا بأي حال.

والآخر الذي حددناه كقوى تغيير قد يأتي إلينا أو نذهب له، وأعرض هنا للإعلام وتأثيره على عناصر الثقافة الشعبية (يأتي إلينا)، والهجرة وأثارها (نذهب إليه). ونعرض لكل



<http://12.ytimg.com/vv/A1lWg54WJnk/maxresdefault>

الشعب ويكفيهم عناء الإبداع، ثم - وهو الأخطر - يقدم النموذج التالي الذي يطمح إليه الأفراد ويحتذونه.

والإعلام الذي يفتحه الحدود بين الثقافات يمر كسر لقواصل بين الثقافات وأعد صياغة بعض العناصر الثقافية تتطوّر علينا بمظهر جديد قد يصعب على أصحاب الثقافة أنفسهم التعرف عليها، إلا أن هذا الإعلام في نفس الوقت يمكن لو حسنت لائوايا وأدركت لشعوب القيمة الحقيقية لما تملكه من تراث لامادي لجنحت إلى توظيفه لتعزيز التنوع الثقافي ليلعب دوراً إيجابياً في إحياء القيم والعناصر الثقافية الإيجابية أو الدفعة التي يتخلل عنها أصحابها وذلك بأن يعاد إنتاجها بشكل يتوافق مع مقتضيات الحياة الجديدة التي يحياها الأفراد من خلال قنواته ويشكل يتوافق مع للعطيات الجديدة فإذا كانت تلك العناصر قد خلقت بالأمس إلا أنها يمكن أن تحيا في عالم اليوم، وبهذا فالمعالمية اليوم هي مبدأ جوهري وأصغر جماعة عرقية لا يمكن أن نصفها اليوم بأنها جد منعزلة، وحال الجماعات التبتية في صحراء مصر اليوم يشهد على تلك المقولة ويؤيدها.

وما يتيح الإعلام للأفراد من مجالات

من العاملين وتأثيرهما على الثقافة الشعبية، أول هذين العاملين الذي نعرض له كمسبب رئيسي في التغيرات والتحولات التي تطرأ على التراث اللامادي هو الإعلام الذي بات مسلماً بدوره الفاعل في تغيير الثقافات حتى أن العالم بفعل - ولا أقول بفضل - الإعلام أصبح يشهد حالة غير مسبوقة من التسيولة الثقافية أوشكت أن تصيغ العالم في ثقافة كونية واحدة، صحيح أن الشعوب تختار لكن اختارها ليس بالضرورة هو الاختيار المثالي، وصحيح أن الشعوب تملأ تلك العناصر الثقافية بالشكال وصيغ مختلفة طبقاً لتنوع المجتمع ودرجة تطوره أو عدم تطوره، لكن التنوع الثقافي الذي تضادي المنظمات الدولية بحمايته أصبح في ظل السماوات التي هتحت على مصراعها درياً من الخيال. وبحار المرء حين تخرج الدراسات عن جماعات عرقية لها ثقافات خاصة (عرقية) داخل الثقافة الأم للمجتمع الذي تعيش فيه ومع كل محاولات الحفاظ على خصوصيتها الثقافية نجدها في مناسباتها (خاصة السعيدة) تلجأ إلى الأغاني والملابس والطعام وغير ذلك من لشكال الاحتفال الجاهزة التي يقدمها الإعلام. فالإصلاح الإعلامي يقدم البديل الجاهز الذي ينوب فيه المبدع للتحترف عن

للاستهلاك الرحبة بات يغنيه عن عالمه الضيق، وما يقدمه من أنماط مغايرة للحياة يجعله يدخل في دائرة من الخيارات التي لم تكن متاحة له من قبل، وبهذا فإن هذا هو ما يمكن أن نطلق عليه وبحق الغزو الناعم للثقافة، وما تقوم به الدراما التركية في بلادنا العربية هو بدايات تسريب ناعم لنمط حياة آخر تاركة الخيار - وهذا هو الحال مع الإعلام كعامل من عوامل التغير - للشعوب أن تتبنى ما تراه؛ فإذا ما ارتضينا أن ننظر إلى الدور الذي يلعبه الإعلام في عصرنا على أنه توسيع فرص الاختيار في الحياة هذا يكون التمسك بالتراث اختياراً يجب أن تدعمه الحكومات وتطرح بالوسيلة ذاتها - الإعلام - اختيار القيم والصناعات التقليدية كنموذج قادر على الحياة جنباً إلى جنب مع البدائل المطروحة.

والعامل الآخر من عوامل التغير الجذري للتراث هو الهجرة، والهجرة تكون إما داخلية أو خارجية، وحديثنا هنا ينصب بالأساس على الهجرة الخارجية ذلك أن الهجرة الداخلية على ما لها من آثار كبيرة على النمط الثقافي الذي ينتهجه الأفراد في حياتهم إلا أن حدود التغير في هذه الحالة يظل داخل حدود الثقافة الأم فيتم غالباً في إطار بنى ثقافية إن لم تكن متماثلة فهي - على الأقل - غير متنافرة، وإن كان لها تأثير بالغ على التنوع الثقافي، أما الهجرة الخارجية فتأثيرها يصيب جذور الثقافة ويتيح للثقافة أن تمحو عناصر ثقافية أصيلة للوافدين، على أن التخلي عن العناصر الثقافية في هذه الحالة يميل الباحثين إلى إطلاق عليه مصطلح « التكيف الثقافي » لتخفيف الشعور بالذنب لدى المهاجرين الذين تخلوا عن ثقافتهم الأم طواعية وتبنوا عناصر الثقافة الحاضرة لهم. ومع عودة المهاجرين إلى ديارهم عادة ما يجلبون معهم ما اختلفوا به من المظاهر الثقافية في الثقافة التي عاشوا بين مفرداتها سواء من أفكار أو نمط زي أو أطلعمة جديدة فتدخل إلى مجتمعاتهم كنمط مثالي يزاحم النمط الواقعي الذي يعيشه الأفراد في مجتمعاتهم، وتلك رحلة كثيراً ما تطالعنا بها كتب الرحالة الذين تعرضوا لثقافات مغايرة

فذكروا تفاصيل عن مشاهداتهم بعضها بإنبهار يسر انتقال بعض تلك الممارسات إلى الثقافات الأخرى.

وإذا كنا نولي عامل الهجرة أهمية كبيرة كعامل من عوامل التأثير على التراث اللامادي فإن ذلك مرجعه إلى تزايد أعداد المهاجرين بين البلدان في الحقب الأخيرة والتي ساعد على تزايدها تقدم سبل المواصلات ووسائل الاتصال مما قلل من مشاعر الافتقار للأوطان فبدت الهجرة خياراً مطروحاً وصار الفرد يختار أي الأماكن على وجه الأرض توفر له النمط الذي يبتغيه من الحياة والإمكانات التي تشبع احتياجاته سواء المادية أو المعنوية.

والهجرة حالة خاصة في تلاقح الثقافات لا يمكن أن نغفل فيها تأثير المهاجرين في ثقافة دولة المهجر، ورصد نماذج هذا التلاحق متاح ومنها مثلاً ما يتم من آثار لهجرة المصريين إلى دول الخليج، تأثر فيها الطرفان بدرجة ملحوظة تهدد الثقافتين بالتغير وتختلط العناصر الثقافية لتشكل وحدة ثقافية متخذة من وحدة اللغة والدين والتشابه في الظروف التاريخية والسياسية أساساً، تلك مقومات وحدة ثقافية داخل إطار من التنوع الثقافي المحتوم .

على أنه يجب ألا يفوتنا أن ننوه أن للهجرة في بعض الأحيان أثراً مغايراً؛ إذ قد يدفع الخوف من انقطاع الصلة بين الأفراد ومجتمعاتهم أو الانخراط في نسق قيمي يتعارض مع النسق القيمي للثقافة الأم، قد يدفع هذا الأفراد إلى التمسك بتراثهم وممارسة عاداتهم وطقوسهم بشكل أكبر مما كانوا قد تعودوا عليه في مجتمعاتهم فيبحثون عن السمات الثقافية التي تتجسد في تراثهم لمقاومة ما يعتبرونه تحديداً لوحدهم وبقاء جماعتهم ولاستمرارية ثقافتهم وقيمها، على أن هذا التمسك إذا استمر لدى الجيل الأول من المهاجرين إلا أنه يخف قبضته مع توالي الأجيال واتخاذهما في الثقافة الجديدة.

وعلى في الفترة الأخيرة أصوات تنادي بمحاولة الحد من الهجرات والنظر إليها كتهديد للطرفين (المجتمعات الطاردة والمجتمعات

يمكن إغفال تأثيراتها المباشرة هو سيادة نمط الانتاج الجديد الذي بات أقرب إلى أن يصيغ العالم في شكل استهلاكي واحد قاضيا في طريقه على التنوع الثقافي، وهذا العامل يعد عاملا حاسما يقود الثقافات إلى التغير الإرادي أو الطوعي الذي لا يستطيع أحد أن يطالب الثقافات أن تعترف عنه حفاظا على التراث، فيصبح هذا المطلب مطلبيا عثيا في عالم اليوم، مثلا الطرق التقليدية في حفر الآبار ومعرفة أماكن المياه الجوفية وطرق استخراج المياه من البئر ووسائل تنقيتها وأساليب توزيعها، كل تلك الثقافة والمعارف التقليدية باتت إلى زوال مع ظهور نمط الإنتاج الجديد وأدواته الحديثة ومن منا يملك شجاعة المطالبة بالحفاظ على تلك الثقافة ومعاودة التطور التكنولوجي، لا أحد، ولكن غاية ما نطالب به هو تسجيل تلك المعارف وتدوينها وتوثيقها من حاملها لتكون شاهدة على حقبة في تاريخ الإنسانية. وينسحب هذا النموذج على طرق الصيد التقليدية خاصة الصيد البحري الذي توفرت له تقنيات حديثة ووسعت من إمكانياته كما وكيفا.

والأمثلة على هذا النمط لا تحصى منها مثلا ما كان متبعًا تقليديًا من طرق طحن الحبوب باستخدام الرحاية وما تتطلبه من جهد عضلي مضمّن خاصة وأن تلك العملية كان منوطًا بها النساء، وكيف حلت الآلة محل الرحاية لتريح النساء من هذا الجهد ويختفي مع هذه المعرفة نمط هتي من الفناء طالما أبدعت فيه النساء ألا وهو أغاني الرحى. أيضا معارف تقليدية برع فيها العرب نتيجة لحياتهم في الصحراء فعرفوا كيفية تحديد الاتجاهات بالنجوم وتحديد الشهور برؤية بزوغ الهلال في السماء فحسمت الآلة والحسابات الفلكية أمر بعض تلك المعارف وإحالتها إلى الاستبداد. ومعرفة برع فيها العرب مثل التعرف على أماكن تواجد المياه الجوفية وكيفية حفر الآبار لاستخراج تلك المياه ثم طرق تنقيتها، وطرق الصيد البري والبحري التقليدية وتجفيف الأسماك أين تلك المعارف الآن؟ بعض تلك المعارف التقليدية ما زالت موجودة ولكنها حبيسة في عقول ووجدان بعض كبار السن في

الجازية (في نفس الوقت منها ما يقر بأنه «في السنوات الأخيرة سجلت الدول ذات الدخل العالي صافي هجرات يبلغ 1.4 مليون سنويا، ثلاثهم قادمون من الدول النامية. وإذا أخذنا في الاعتبار أن الهجرة الدولية تجر في أعقابها ضياع الموارد البشرية بالنسبة لكثير من دول المنبع، وقد تؤدي إلى توترات سياسية واقتصادية واجتماعية في دول المصّب... فعلى حكومات كل من دول المنبع والمصّب أن تعمل بكل جد على جعل البقاء في البلد الأم اختيارا متاحا للجميع».

Farida Shaded. Parellel and Intermediary Institutions within Nations States.

بحث تم إعداده للجنة المالية للثقافة والتنمية، يونيو 1995 ويكتسب هذا الطرح أهميته من نزعة المثالية الرامية إلى احترام التعددية الثقافية ومقاومة النزعة العالمية في الثقافة، وأنه إذ يجب الحد من الهجرات إلا أنه يدرك تماما أن تلك مسؤولية الحكومات وأن الأمر في النهاية ليس في كل الأحوال اختياريا وأن لجوء الأفراد إلى ترك أوطانهم غالبا ما يمثل الاختيار الثاني فالأصل أن ينتمي الفرد إلى مكان وبالتالي ثقافة تربطه بأفرادها روابط الدم والتاريخ.

ومهما بلغت قدرة الجماعات المهاجرة على مقاومة الاندماج في الثقافة الجديدة (الحاضرة) إلا أنها في النهاية تمارس معتقداتها وعاداتها داخل إطار مجتمعي وبنية اجتماعية يجب احترامها؛ والأمثلة على ذلك عديدة منها مثلا ما تلاقيه الجماعات الآسيوية من معاناة في الحياة في المجتمعات الغربية التي تجرم العنف الأسري وهو ما يعد غير منافي للقيم الاجتماعية في المجتمعات الآسيوية، كذلك محاولة ممارسة ختان الإناث من قبل بعض الجماعات في مجتمعات تعد تلك الممارسة جريمة، كذلك الثأر الذي يعد عادة وعرفا لدى بعض الجماعات وترفض مجتمعات أن يمارس على أراضيها. من هنا كانت الهجرة في بعض الأحيان أداة تغيير قسري للعادات والمعتقدات الشعبية.

وأحد عوامل تغير التراث اللامادي التي لا

أوطانت العربية وأقصى ما نستطيعه حيالها أن نبذل الجهد على جمعها وتوثيقها لتكون شاهدة على الأسئلة لأولى أو لفروض التي أدت إلى شمعان وقود المعامل ومراكز الأبحاث لتقدم الأدوات والتكنولوجيا الحديثة التي تلي احتياجات الشعوب، بساطة لأن معارف لأمس كثيرا منها لم يعد يستطيع أن يقسم إجابات على أسئلة ليوم، والواقع يقدم الإجابات التي تقتنصها لشعوب - بمنطق نفعي له ما يبرره غير عابثة بمصدر تلك الإجابات .

فحلت لمعرفة العمية المنظمة في كثير من الحالات معدل المعارف الشعبية التي كانت في زمن من الأزمان تمثل لخبرة والمهارة في مواجهة ما هو قهلا هكذا هي عجلة التاريخ تدور، وتميل الدرسات إلى اعتبار لمعرفة التقليدية مرحلة وسطى من مراحل التطور سبقها لتفكير الغيبي وتلاها التفكير العلمي، وبدلك فإن لتقسيم بأن التغير هو مرور بمرحلة من مراحل لتاريخ ومحاوله، يقاها ليست مهمة الباحث الفرد في تراث اللامادي إنما هي مسؤولية المؤسسات والسياسات الحكومية.

والحقيقة المؤكدة هي أن الانخراط في نمط الإنتاج الجديد و لتسليم بأدواته يحقق رفاهية وراحة الإنسان - وهي بلا شك غاية نبيلة ولكن يظل السؤال هل يستطيع هذا النمط أن يجلب السعادة إلى الشعوب؟ والفرق شاسع بين الرفاهية والسعادة !

كل تلك العوامل هي عوامل لتغير لتاعم للأبماط لتقافية التقليدية التي تشهدها المجتمعات، إلا أن عرض تلك العوامل لا يجب أن ينأى بنا عن لتعرض لأشكال لتغير القسري للناصر الثقافية و الذي يتم في حالات العزو أو الاحتلال أو الإبادة والذي يدرك فيها المستعمر قيمة التراث للامادي للمستعمر (بفتح الميم) في إثبات هويته أو في لقاء فيجعل من أولوياته إخفاء معالم تلك الثقافة أو السطوع عليها، والنم اذج على هذا النمط حولنا عددة منها التامل لقسري مع ثقافة شعوب الهند الحمر أو قائل الأباتشي وشعب الموارى في ستر ليا

وصولاً إلى ما يتم حتى يومنا هذا مع التراث لفلسطيني والذي أدرك المحتل أنه لا سبيل إلى إبادة الشعب الفلسطيني إلا بالقضاء على تراثه للامادي وسسه إلى الممكن وليس إلى الشر، ولكن حمل لفلسطيني معه تراثه في لمحرر فاستعصى على الاندثار... حتى لأن. ولعل رد أحد المفكرين لصهاينة على سؤال عن كيفية لقضاء على الفلسطينيين «ذلك يكون بقطع كل يد تطرز الثوب الفلسطيني» يدل على صحة فرضيتنا. و لشاهد على تلك الفرضية التي قد لا تلقى موافقة بعض الباحثين أنه عندما جاء دور لتصويت على مسودة حقوق لسكان لأصليين في مجلس حقوق الإنسان التابع للأمم المتحدة في يوليو 2006 تبنته ودعمته الدول النامية في مقال عتراض كثير من البلدان الغربية، بما فيها لولايات المتحدة وكندا وبيوريلاندا واستراليا (وهي لدول التي مازال يسكنها جماعات مهم يطلق عليهم لسكان لأصليين).

تلك كانت أهم عوامل التغير التي تؤثر في حركة التراث إلا أنها ليست كل العوامل أخرى أقل تأثيراً أو يمكن القول بأن تأثيراتها بطيئة كالتعليم وما له من تأثير في لتمسك أو التخلي عن التراث وهنا يجب ألا نغفل ما يتم في عالمنا العربي من تغير في أنماط التعليم وانحسار التعليم لقومي يوماً بعد يوم أمام المناهج الأجنبية بتنوع اتجاهاتها والتي سيكون لها تأثير بلا شك على التراث اللامادي خاصة بعد تعرض عدة أجيال لهذا النمط من التعليم وبعد أن يصبح تلاميذ اليوم أساتذة الغد.

وبهذا نكون قد ناقشنا أبعاد الموقف الذي يبدو كأنه حالة صراع بين طرفين يحاول كل طرف أن يجذب المجتمع إليه ويكتسب أرضاً كان يحتلها لآخر، ونكون قد سلمنا بأن لتغير محتوم وأن قدر الشعوب ودورة لتاريخ آتية لا ريب، وإذا كن ما عرضنا له هو من لتغير الحالية فإنه لا شك كانت هناك عوامل لتغير على التراث في الأزمن لسابقة وأن ما بين أندنا ليوم وما ستداوله من حكايات ومعارف وحرف ليست كلية نتاج الأجداد إنما لنا فيها نصيب ساهمنا فيها جرى عليها من

لثقافة الشعبية في مناهج التعليم ومواد الإعلام ووسائل لترويج السياحي وغيرها من القنوات. وثالثا تقنين التبدلات الثقافية ووقوف أمام سياسة الإغراق الثقافي التي تنتهجها بعض ثقافات تجاه ثقافات أخرى مع لئنه إلى أن هذ الأمر لا يمكن أن يتم قسرا وإنما بتوعية لشعوب بأهمية استهلاك ثقافتها وتداولها واستهلاكها بدلا من اللجوء إلى الأنماط الثقافية لوهذ التي تدمر لتنوع الثقافي. لذا كان علينا أن نضم أصواتنا إلى مداء ليفي شترويس لدي وجهه أمام اليونسكو عندما خاطبهم قائلاً «يتوجب على لشعوب أن تحد من التبدلات الثقافية وتحافظ على مسافة فيما بينها». وإذا كذ ندرك صعوبة هذ الأمر إلا أنه بعد تطور أدوات البحث ومناهجه لم يعد مستحيلا وأصبح يمكن للباحث المتخصص أن يكشف الأصل من لوهذ وليس عليه إلا أن يؤشر لوجود تداخلات ويحدد مواضعها والطرق التي سلكها العنصر لوصول إلى الوصف لقائهم.

وهذا تكون قد تهيأنا للاعتراف بأن حركة لتراث الأفقية على وجه الأرض من جماعة إلى جماعة أمر مدرسته البشرية منذ وجودها وحركتها على لأرض، فانتقلت الأفكار والمعتقدات والعادات والمعارف والحكايات والسير والأشعار مع السلع في رحلات التجارة ولحروب ولغروب، هذا إلى جانب الحركة لرأسية عبر حقبة الترويج لمثقافة؛ ففي مر لتاريخ كان هناك دائما «الأنا» لذي ينظر إلى «الآخر» تارة باسهار وتارة بفرع لكنه لم يستطع أن يمتنع عن التفاعل معه دون أن يغفل بما أطلقنا عليه «التوازن الثقافي».

وعليه فإنه يمكننا أن نقول إن لثراث لا يسير بدا في هذ المسار الحدي، بمعنى أنه إما التمسك بالثراث في صورته النقية أو لتخلي عنه، وأن لصورة النقية أساس فرص خيالي هذاتها هناك تشكلات للعناصر ومسار دائري يظهر فيه لعنصر ويتطور ويأخذ من غيره من الثقافات ويعود إلى نقطة البداية ليظهر مرة أخرى محملا بما أتت به ريداع لتعبير مع الظروف لتاريخية التي يمكن أن تلعب دور الآخر في وقت ما.

تحولات، ومن تلك العوامل التي أدت إلى تحول في شكل ثم مضمون التراث نزول لأديان السماوية وظهور لاكتشافات لحديثة مثل الطباعة أو لقطارات البخارية والكهرباء، وأن لشعوب تحفظ في ذكرتها ووجدنها لالتراث وبمقدور قدرتها ومساعدة حكوماتها لتستطيع أن تبقى على طبقات أعلى من ذلك التراث الذي تتصور أنه بطبيعته اللامادية عصي على لاندثار وإن طالت رايح التعبير، فببساطة النسخة التي بين أيدينا وتداولها ليست النسخة الأصلية.

وبعد ٩٩

يوحي لعرض السابق لنا بعثري التراث من تغير ببناء عند نقطة حرجية من تغير الثقافة الشعبية وأن ما يقدم من جهد اليوم لحفظ وتوثيق وعادة لتقديم بعض عناصر التراث اللامادي القادرة على المراحة في هذ التخصص هو لتحدي الصعب، وبهذا بات محتملا لبحث عن معايير وممارسات أكثر وقعية في لتعامل مع قضايا صون التراث والتسليم أنه ليست هناك آلية واحدة تصح لتعميم على كل لشعوب، وأن ما تقدمه لمنظمات السولية من آليات يجب أن يعاد تقييمها في ضوء ما حققته تلك البر مع من نتائج في البلدان المختلفة؛ وأن خصوصية وضع المؤسسات البحثية والعاملين على التراث لا تقل أهمية عن تشخيص حالة التراث بين التغير والمحافظة.

والخروج من هذ المأزق إذا جاز لنا التفسير -لا بد أن يتم على عدة محاور أولها إعادة النظر في وضع المؤسسات البحثية والمراكز المنوط بها جمع ودراسة وتوثيق التراث وتروييدها بالكوادر البشرية المدربة والقادرة على التواصل مع لتطورات في مناهج البحث واستخدامات البر مع ولأدوات التكنولوجيا لحديثة. والإيمان بأن العمل في مجال لثراث يسير على قدمين إحداها التمكن العلمي والنظري لدي تدعمه الموهبة ولأخرى هي الإلمام باستخدامات التقنيات الحديثة والاستعداد إلى تطوير المعرفة بها.

ثانيا إتاحة لفرص لإعادة إنتاج التراث بسياسات طويلة المدى تضمن سريان مفردات

جدلية الشعبي والنخبوي في الثقافة العربية

أدب
شعبي

<http://forum.oro44.com/482660.html>

ضياء عبدالله خميس الكعبي
لحريش

تمثل السير الشعبية العربية نصاً ثقافياً منفتحاً على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه في شتى السياقات الحضارية والثقافية وللذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية، كما تمثل مجالاً للبحث عن المتخيل العربي الإسلامي بوصفه خزاناً رمزياً مؤسساً لأنساق ثقافية فاعلة شكّلت النظرة إلى الذات والآخر في الثقافة العربية الإسلامية.

لعربي القديم، ولم يكنف إلا إلى المناحي اللغوية في مقامات بديع لزمان الهمذاني ومقامات لحريري وإلى البعد لأحلاقي (صدق/كذب) في الحكاية الوعظية الألبجورية ذات المعرى مثل كلبية ودمنة. إن هذه الإشكالية وثيقة الصلة بالجدلية لقائمة وناشئة بين لشعبي والنخوي في الثقافة العربية قديماً وحديثاً. ولهذا تتغيا هذه لدراسة الحفر في طبيعة هذه لصلة لإشكالية وعلاقتها بالتمثيلات لبلاغية والنقدية والثقافية لسرديات الشعبية العربية وأسباب هذا التعيب في القديم والحديث، كما سنستأول صعود لدراسات الشعبية العربية في مرحلة لنقد نقاي في و لدراسات الثقافية وثقافة الصورة والقنوت لفصائية. وسنركز الحديث على لسير الشعبية العربية نظراً للأهمية التي تمثلها بوصفها أحد الأنواع لسردية العربية لكبرى على الرغم من تعيبها بلاغياً ونقدياً كما بينت.

-أدب العامة / أدب الخاصة في الثقافة العربية الإسلامية:

كي نتعرف إلى التمثيلات النقدية والبلاغية لسرديات لشعبيّة عربية لاند لنا أن نمرج على أدب العامة في مقابل أدب الخاصة كما أنتجت لهما لحضرة العربية الإسلامية ولشكالات الثقافية لهما: بسبب انتماء السرديات لشعبيّة العربية إلى أدب العامة أي إلى الثقافة غير لعامة. فقد شكل حطاب لسلطة المحرك الأكبر لتاريخ رسمي يحصر فيه الخيفة والسلطان وواعظه في حين تغيب العامة ولا تحضر إلا في الأسواق الناعمة لهذه لسلطة. ولنتنبع لمرجعيات الثقافة الرسمية نجد أن ذكر العامة غالباً ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسباً صيغة اجتماعية عامة فيقال لعامة لخلق وعامة لأمم⁽¹⁾. وعرف الصنف العام بأنها «حلاف لخاصة، هل ذلك، لما كانوا كثيرين لا يحيط بهم الصر فهم في ستر عنه»⁽²⁾ وقد عُنيت المصادر لقديمة ببيان صورة لعامة كما هي في الثقافة لعامة (النخبوية). أي في الثقافة لرسمية: ففي مقابل العالم الفقيه يقع لعامي لوضع، والعامة متهمة دائماً بتصور عقلها

والسير الشعبية العربية من حلال أرشيفها الصغيم وصخامة متونها لتي تصل إلى آلاف الصفحات هي أحد المكونات لرئيسة للسرد العربي لقديم رغم تهميشها وتعيبها بلاغياً ونقدياً في الموروث لبلاغية والنقدية لعربي لقديم لسبب أنها تنتمي حسب لفرز النخبوي لعربي القديم، إلى ثقافة العامة أي الثقافة غير العامة أو الثقافة غير النخبوية في مقابل احتفاء لبلاغة العربية القديمة والنقد لعربي القديم بالثقافة الأدبية لنخبوية (العامة) لتي ركزت على الدرسات الإعجازية وبلاغة لشعر والمفاضلات الشعرية. وعلى لرغم من هذا لتعيب كان حضور السرديات الشعبية العربية (السيرة الشعبية والحكاية الشعبية) بارزاً وكبيراً عند المتلقين على اختلاف طبقاتهم وطو تفهم، كما استمرت تحولاتها بين لدو ثر لشفاهية وكتابية واستمر تعالقها «و» انفتاحها النصي ثقافي مع أنواع سردية عدة وعلى مكونات الثقافة العربية الإسلامية مثل: المرويات الدينية والمصنفات التاريخية، وكتب الجغرافيا ولرحلات، ووصف الأرض، والمسالك ولمالك، ولإسرائيليات، والقصاص لعجائبي وغيرها إلى جانب موروثات الأمم الأخرى (مثل: الروم والفرس ولحشنة وغيرهم). وقد أنتجت هذه السرديات الشعبية وحاصة السبر الشعبية العربية «تاريخها الثقافي» الذي يمتد ويعطي جانباً كبيراً من العصور الإسلامية ولتنويريح لأمم والشعوب لأخرى خاصة الروم ولحروب الصليبية، والذي يفترق كذلك في متخيله الرمزي وفي نصيحه السردية عن مصنفات التاريخ الرسمية.

تسأل هذه لدراسة إشكالية تتأول مفارقة كبرى هي لماذا ستمر روح لسرديات الشعبية لعربية من لسير الشعبية والحكايات الشعبية بين المتلقين العرب على اختلاف فتاتهم وطبقاتهم وعلى مدى زمني طويل يمتد منذ تشكل هذه السرديات الشعبية لعربية حاصة المرويات السيرية حلال قرون من الزمان في الحين الذي غيبت فيه هذه السرديات الشعبية العربية في البلاغة لعربية لقديمة وفي النقد

وتفهمته لذلك كانت أسرع إلى تلقي لخزعات
والشعاعات والسطحات على أنها حقائق يقينية
لاشك فيها. ولذلك وصفهم العتّابي⁽³⁾ بأنهم
(بقر) أي أنّ خصائص الجنس العاقل لا تنطبق
عليهم أبداً. ففي خير ورده بن الجوزي عن
العتّابي: «أحبرني المبارك بن أحمد لأنصاري
قال أنا محمد بن مرزوق، قال: أنا أحمد بن
علي بن ثابت، قال: أنا الحسن بن حسين قال:
أنا أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني قال:
أخبرني الحسن بن علي (ثنا ابن) مهرويه قال:
حدثني أحمد بن خالد قال: حدثني علان الوراق
قال: رأيت العتّابي يأكل خبزا على الطريق بناب
الشام فقلت له: ويحك أما تستحي؟ فقال لي
أرأيت لو كنا في د ر فيها بقر أكنت تحبشم أن
تأكل، وهي تراك؟ قال «فقلت لا قال: فاصبر
حتى أعلمك أنهم بقر فقام فوقع طوقص حتى
كثر لرحام عليه ثم قال لهم: روي لنا من غير
وجه أن من بلغ لسانه أرتة أنفه لم يدخل النار.
قال فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئ به
نحو أرتيته ويقصره هل يبعها. فلما تفرقوا قال لي
العتّابي: ألم أحبرك أنهم بقر»⁽⁴⁾.

ومن الألفاظ التي أُلقيت على العامة
لفظ (الدّهماء)، وهم كما يعرفهم بن
منظور «الجماعة من الناس، لكسائي يُقال
ذُحِلت في حَمَرٍ لناس أي في جماعتهم وكثرتهم.
وفي دَهْماء الناس أيضاً مثله. وقال:

فقدناك فقدان الربيع وليتنا

فدينك من دهمائنا بألوف

والدّهماء: العدد الكثير. ودّهماء لناس
جماعتهم وكثرتهم⁽⁵⁾.

وقد جاء في وصف ابن الجوزي لطبائع
الدّهماء أنّ «أكثر الخلائق على طبع رديء
لا تقوّمه لرياضة، لا يدرون لماذا خُلِقوا ولا
المراد منهم. وعاية همّتهم حصول بغيتهم من
أعراصهم. ولا يسألون عند نبيها ما اجتلبت لهم
من ذم، يبدلون العرصن دون لفرص، ويؤثرون
لدة ساعة، وإن اجتلبت زمان مرض. يلبسون عند

لتجارات ثياب محتال، في شعر محتال، ويبسّون
في معاملات، ويبسّرون لحال. إن كسوا فشهوة
وإن أكلوا فشهوة. ينامون الليل وإن كانوا نياماً
بالنهار في المعنى، ولا نوم إلا بهذه الصورة فإذا
أصبحوا سمو في تحصيل شهو تهم بحرص
خريز، وتبصيص كلب، واقترا سر أسد، وعارة
ذئب، وروغان ثعب. ويتأسفون عند الموت على
فقد الهوى لا على عدم لتقوى ذلك مبلعهم من
لعلم»⁽⁶⁾. ومن معاني لعامة السوقة، وهم كما
قال الحريري «ليسوا أهل السوق. بل هم لرعية،
وسُموا بذلك لأن الملك يسوقهم إلى إرادته، فيقال
رجل سوقة وقوم سوقة»⁽⁷⁾.

ونجد مثل هذا التعريف عند الجوهري الذي
عدّ «السوقة من الناس هم غير السطّان»⁽⁸⁾.
وأطلقت على لعامة أيضاً ألفاظ كثيرة فهم
أصحاب الإهانات وأبناء الأذل ولسقل
والمسقط ومنهم الرعاع والهمج والعوغاء لأنهم
كالجراد إذا ما ج بعصها في بعض. ولغوغاء، أهل
لسفه، ولخفة وهم لأوباش ولطرارون والغواة
والسفهاء⁽⁹⁾. ومنها العامة، والسواد، والنطاف،
والتجار، وباعة لطريق يتجرون في محقرات
ليبوع، ومنها الفلاح، والحشوة، والصناع، والباعة
ومنها لعلمون، والكتّاش، وبنّغ البطيخ، والرجّاج،
والقصاب، والقال وبائع الجرار، والطبيب⁽¹⁰⁾.

وهذه الرؤية العامة التي تحقر شأن العامي
هي التي جمعت المؤرخين والرحالة لعرب
لقدامى بغفلون عامدين أي تلقى لهذه لفئات. إذ
بن رو ياتهم حافسة فقط بسير الملوك والخلفاء
والسلاطين وصراعاتهم لسياسية والاجتماعية.
وإذا ما جاء ذكر للعوام هذا الذكر يأتي مقدماً
بما يشبه الاعتذار إلى لتلقي الخاص. فالرحالة
والمؤرخ المقدسي يذكر في مقدمة كتابه (أحسن
لتقاسيم) أنه «لن يذكر في كتابه صدراً مشهوراً
أو علماً أو سلطاناً حليلاً إلا عند ضرورة أو خلال
حكاية». وإذا ما اضطر لتحديث عن شخص خلاف
تلك الفئات المميرة في المجتمع قلن يسميه باسمه،
و«إنما يسميه رجلاً ويذكر محبة لئلا يدخل في
جملة لأحلة»⁽¹¹⁾. ومن أمثلة تقسيم لناس إلى
خاصة وعامة ما قام به القاضي نعمان، في

كتابه «افتتاح الدعوة» لمجالس والمسائرات»¹²، وتقسيم لمقريري في كتابه «اتعاط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين لخلفاء»¹³.

وفي مقادير العامة تقع الخاصة أو لصفوة والنخبة وعلية القوم. وقد عبر عبد حميد الكاتب عن التحول الكبير في الأساق الثقافية لشاعر والخطيب: بعد أن كاد يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحوّلة إلى سلطة في أواخر لعصر الأموي وبدايات تشكّل لأدب لسلطاني في الثقافة العربية الإسلامية. لقد حدّد عبد حميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن «بكم ينظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، ويتدبركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع هيئتهم، وتعمّر بلدكم فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون وأبصارهم التي بها يصبرون، وأسننتهم التي بها ينطقون، وأسيدهم التي بها يبطشون»¹⁴.

شكل «انتظام الملك» الوظيفة الأولى لهؤلاء الكتاب. وكانت ستعانة السلطة لسياسة الأموية بكاتب لديوان سميّاً منها لتدوين نصوصها أي لممارسة سلطتها الثقافية. ويدو أن انتصار حملة لعلم الشرعي من فئة لفقهاء وصحاب الحديث في عصر لتدوين جعل لبون شاسعاً بين عرف السلطة الديني وسنن التدوين وأعرافه. «فالتدوين الانتقائي لذي سعت إليه السلطة الأموية لم يخلق خطاباً سطوياً موحداً، فقد تشكّل لي جانب هذا لتدوين الانتقائي تدوين متسع لنصوص متعددة كانت (السنة) مشكلها الرئيس. ومن هنا كان سعي السلطة لحلق بلاعة سلطانية أو أدب سلطاني يقف جنباً إلى جنب الخطاب الديني (لسني)¹⁵ لتعصيد السلطة السياسية الحاكمة.

تتمثل حلولة لعصر العباسي في بدء حركة متسعة لتدوين الأدب من مرويات الشعر الجاهلي ولسرديات الجاهلية جنباً إلى جنب تدوين كتب الفقه والتفسير ولسيرة النبوة. وقد تعرضت المرويات الأدبية الجاهلية في مرحلة التدوين

لعباسي إلى انتقائية حضعت لجمعية المؤن لدينية العقائدية، وخصعت كذلك لأساق لسلطة لعباسية السياسية لفاشنة. ولهذا فإن مصطلح «المصفاة الإسلامية» الذي استخدمه فاروق حورشيد للتعبير عما تعرضت له الأساطير لعربية لجاهلية من غربلة و«أسلمة» كي توافق الدين لإسلامي الجديد هو مصطلح يعبر عن حقيقة متعرضت له تلك المرويات من لقص والعربة والتشذيب¹⁶، ولكن ستجد هذه المرويات طريقها إلى القصص لدين استمروها وستمروا كذلك لاسرائيليات، وبدأوا يشكلون قصاً عجائياً كان له ظهور كبير في ألف ليلة وليلة ولسير الشعبية لعربية على وجه لخصوص.

ويرونا ابن النديم وهو الوزّاق لعباسي لدي عاش في لقرن الرابع الهجري بطائفة كبيرة من لكتب التي ظهرت مند بدء حركة التدوين العباسية أي مند لنصف الثاني من القرن الثاني لهجرة إلى القرن الرابع لهجرة. وللاشاه أنه جمع في توثيقه وفهرسته السلوغر فيه لهذه الكتب بين التقاهتين لعامة والشعبية وأشار إلى المؤلفات المنتمية إلى تلك التقاهتين¹⁷.

تشكّل في عصر لجاحظ المعتزلي (ت 255 هـ) موقف سياسي وثقافي من العوم بعد محنة «خلق القرآن» وسيطرة أهل الحديث ولفقهاء على العامة في مقابل تحالف السلطة السياسية لعباسية (المأمون وبعده المعتصم والواثق بالله) مع المعتزلة واصطهدهم لعصر الفقهاء الدين حالفوهم وعارضوهم في قضية «خلق القرآن»، وفي مقدمتهم الإمام أحمد بن حنبل وبرزو لمعتزلة بوصفهم بحبة ثقافية. يقول المفكر علي أوميل، «في فترة محنة خلق القرآن يقول لجاحظ» لولا مكان لتكلمين لهلك العوام واختلطت وسترقت، ولولا لمعتزلة لهلك لتكلمون»¹⁸، كان مدار الرهان ذن على «لعوام» وبعد أصحاب الحديث (والمثال على ذلك ابن حنبل وأتباعه) لطريق سالكا إلى هؤلاء، ولم يكن ذلك متيسراً لمعتزلة بطبيعة مذهبهم لتخويي. ولدانفهم لاذ لجأ المعتزلة إلى تحالف مع لسلطة، لأن هذه الأخيرة هي القادرة عليها لتدخل لفك قبضة أهل الحديث ولفقهاء

عن العامة حتى لا يختلطوهم منهم، بحسب تعبير الجاحظ الذي يقول إنه لولا منزلة المعترلة لهنك العوام وطبعاً فإن ما كان يخشاه كاتب هذا الكلام هو هلاكه وأصحاحه المعترلة حين يصطر السطون إلى التخلي عن مذهبهم النخبوي لمسيرة المذهب الذي يجد صداء لدى العامة، وهو ما سيحدث بالفعل إبان الانقلاب المذهبي الذي سيقوم به المتوكل، منهياً بذلك مساندة البوالة المذهب المعترلي. ولهذا تفهم حذر بعض المتكلمين من العامة؛ فالجاحظ مثلاً وقد كان متكلماً معترلياً قد أدرك ضرورة تحالف أهل مذهبه الكلامي مع الحكام لسيطرتهم لعموم شأنهم إنه «ليس في الأرض عمل كد لأهله من سياسية لعمام»⁽¹⁹⁾.

حدّد الجاحظ أصول ثقافة (النخبة) ومرجعياتها عندما أفرد باباً كاملاً في الكتب المنسوب إليه (التأخر في أخلاق الملوك) للحديث عن شروط المسامير والمندم وأوصافهم، وسيؤكد الكتاب بعد الجاحظ هذه ثقافة النخبوية التي تدور في فلك السطون وهي ثقافة كتب «آداب الملوك» المستمدة من آداب الحضارتين اليونانية (الهيبيستية) والحصارة الفارسية (الساسانية). والمنادمة عند الجاحظ يحكمها ذلك لتمايز الطبقي الذي ميّز لتحوّل من ثقافة هيلية أعرابية بدوية إلى ثقافة مدينية حضرية. ولاستبصار أن أخلاق الملوك عند الجاحظ تستمد شرعيتها من آداب ملوك الأعاجم الذين كانت لهم الفريدة والتميز والأولية، فعنهم كما يقول الجاحظ «أحدث قوانين الملك والمملكة وترتيب الخاصة والعامة، وسياسة الرعية، وإلزام كل طبقة حفظها وتصر على جديلتها»⁽²⁰⁾. ولذلك كان «من أخلاق الملك أن يجعل بدماء طبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع، ذكناً على هُسام وأدوات»⁽²¹⁾.

وخطاب السطة، وفقاً للجاحظ، هو خطاب يتجاوز فيه المقدس بالمقدس، ولكن لا يعني هذ التجاور، ذبّة لحدود لفاصلة بينهما؛ فالترابعية الصارمة تقتضي وجود هذه الفوارق التي يحكمها خطاب السلطة لموحد. ولهذا لا يصير «أن يحتاج الملك إلى الوصية للهو، كما يحتاج إلى الشجع

لبأسه، ويحتاج لصحك لحكايته كما يحتاج لناسك لعظته، ويحتاج إلى الهزل كما يحتاج إلى أهل الجدو لعقل، ويحتاج إلى الزامر المطرب كما يحتاج إلى العالم المتقن»⁽²²⁾. وتصبح صفات لتدعيم وفقاً لهذا المنظور الثقافية ثقافة تابعة للسلطة: فقد رُسم أنموذج هذ التابع لسلطاني وحددت مواصفاته، وتمثل هذا التابع ثقافة لسلطة تمثلاً جيداً مكنه من إعادة إنتاجها أي أنه مارس على نفسه ما أسماه بيير بورديو Pierre Bourdieu (العنف لرمزي⁽²³⁾).

الخاصة والعامة في التراث النقدي والبلاغي العربي،

رسخت البلاغة الرسمية التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بين بلاغتين: بلاغة لخاصة وبلاغة العامة. يقول عبد الحميد الكتف وهو بصدد برسام تقاليد سلطانية تشمل أركان لتلقي كافة من (مبدع ومتلق وبص) «البلاغة هي مارضيته لخاصة وفهمته لعامة»⁽²⁴⁾. ونجد الأصول الأولى لسأموقة الحال ما يجب لكل مقام من مقال في صحيفة بشر بن المعتمر (ت 210 هـ)، الذي أكد دور السياق لخارجي في البلاغة لافتاً لانتباه إلى وظيفتها لتفعية من خلال قوله «وإنما مدار لشرف على الصواب وإحرز المنفعة مع موقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال»⁽²⁵⁾. وقد تحكمت لأصول لتقائدية في حد البلاغة عند بن المعتمر، فمبدأ العدل الاعتزلي يؤكد أن العقل الذي هو حجة لله على عباده أعدل لأشياء توزعاً بين ناس وأنه لا فارق بينهم، لا بالتقوى ولأن الإنسان بالتعلم وتكلم، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارس كتب الحكمة، وجود لفظه وبحسن أدبه»⁽²⁶⁾. ويحيلنا هذ القول على تأكيد حتفاء صحيفة بشر بن المعتمر بالتلقي الذي أخذ يستوعب لمنطوق والمكتوب معاً، لكن لن يستمر هذ لاحتفاء مع أجيال المعتزلة لذين عاصروا بشرأ والدين أتوا بعدهم، فواصل بن عطاء (ت 311 هـ) يؤكد لتقطعية لمعرفية مع لعامة، إذ تروى عنه أقول منها «ما اجتمعت لعامة إلا صرّت» وقوله «ألا قاتل لله هذه السفلة، توذمن حاد الله ونبيه، وتحاد

صاحب لمملكة ثم الأقرب بالأقرب من حصة أولاده، ووجوه قواد، وعمدة أجداد، من هرج لسنل وخمول أهل النسل وتعرز الخول.. لأن ذلك أجمع بفرس المحن، ويوفد الفتن، ويمت على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحول الرئاسة، ويريد في اضطراب لسياسة».²⁹

وقد قسم ابن وهب الكاتب (توفي بعد 335هـ) لكلام إلى صنفين هما الكلام الجزل وهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء والكاتب ولأدباء، والكلام السخيف كلام الرعاع والمووم الدين لم يتأدبوا، ولم يسموا كلام لأدباء ولا حالطوا لفصحاء».³⁰ وتدرج ثقافة لعوام في طار الكلام لسخيف، يقول بر وهب لكاتب، «وللفظ السخيف وضع أحر لا يجوز أن يستعمل فيه غيره، وهو حكاية لتوارد والمصالحك، وألفاظ لسخفاء والسفهاء فإنه متى حكاهما لإسان على غير ما قالو خرجت عن معنى ما أريد بها، ويرد عند مسمعا، وإذا حكاهما كما سمعا، وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها، وبغت غيبة ما أريد بها، فلم يكن على حاكها عتب في كافة لفظها».³¹ ولعل هذه الرؤية لسكونية والعالم الثابت لدي رسخته البلاغة الرسمية لمهيمنة هي التي جعلت أباهلال العسكري (ت 395هـ) ومن تلامه من بلاعيين يتورثون فهم لجاحظ وابن المعتز لمعنى لالاعة وهو «مطابقة لكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»، ولذلك يؤكد أبوهلال العسكري أن كلام سيد الأمة بكلام لسوفاة إنما هو جهل بالمقامات».³²

ويصف التوحيدي (ت 404هـ) لعامة بالصفات التالية: «همج ورعاع وأوباش وأوباش ولفيف ورعائف ودصة وسقاط وندال وغوغاء لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس ولؤم لطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة لمذكورين».³³

وفي المحاور التي دارت بين بن حيّان والوزير بن سعدان يرد مايلي: «هذا فن حسن وأمنك لو تصديت للقصص وكلام على لجميع لكأن لك حظ وافر من السامعين العاملين والخاصعين

من وآد الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله».²⁷ ويحدد الجاحظ مجتمع النخبة في حديثه عن اللغة التي ينبغي أن يستعملها لكاتب، أي (مجتمع الخاصة) قائلاً: «إذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو ولسناع والباعة، ولست أعني أيضاً الأكر د في الجبال وسكان لجزائر في لبحار، ولست أعني من الأمم مثل لبربر والطيلسان، ومثل موتان وجيلان، ومثل لرنج وأشباه الرنج، وإنما الأمم لمذكورون في جميع الناس أربع، العرب وفارس والهند والروم، ولباقون همج وأشباه الهمج، وأما العوام من أهل ملتأ ودعوتنا ولفتنا وأدبنا وأخلاقنا فلطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلقوا منزلة الخاصة هنا، على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً».²⁸

وتصدر نظرة لجاحظ لثنائية (العامة/ العامة) عن منظورين عرقي وطبقي، فالمنظور العرقي هو الذي يجعل العرب في طبقة لأمم تليها لأمم الأخرى في فارس والهند والروم، والمنظور الطبقي هو الذي يجعل العوام من العرب ولسلمين رقى من أبناء الشعوب الهمجية والزنوح وسواهم، وأدنى من مجتمع نخبة، ولا يكتفي الجاحظ بمثل هذا لتقسيم ولتصنيف، إذ إنه في مجتمع النخبة نفسه سيكون تفاصيل وتمايز وترتبية ثقافية وجماعية، ويؤكد ذلك قوله «على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً»، ولا نستطيع أن نغفل أثر التكوينات الدينية الصاعدة في أحداث مثل هذه التراتبية التي شكلت ثقافة جديدة وهي الأدب السلطاني.

ونجد عند بن المعتز (ت 296هـ) تأكيداً لهذه الترتبية الثقافية لصادرة عن تراتبية اجتماعية، فقد صرح ابن المعتز بما كان سواء من لنقاد يتلطف في إصاليه إذ يقول «لا ترى أن جماعة لعوام متى وصلت إلى آداب الملوك لا لعظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، ولأذناب كالأذياب.. وهذا وليس شيء أصغر من تمثل لسخيف بالشريف، واللثيم بالكريم، ولدليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالكين، ولأعظم حطر على

والمحافظين، فكان جواب أبي حيان إن التصدي للعامة حلوة وطلبت لرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم بقبصة، وما تعرض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريثته أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم. وليس يقف على القاص إلا أحد ثلاثة. إما رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإما رجل عاقل فهو يزدرجه لتعرضه لجهل لجهل، وماله نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر والاعتراف الجالب للتوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفرغ لزمان لمدار هذه الطوائف، وحينئذ ينسلج من مهماته النفسية ولذاته العقلية، وينقطع عن لازديد من الحكمة بمحاسبة أهل الحكمة، مما مقتبس منهم، ومما قابساً لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلا درهماً ولا ديناراً أو ثوباً، ومناسبة شديدة لمماثلته وعدائه»³⁴.

وقد أثرنا إيراد نص أبي حيان على الرغم من طوله لأنه يبرز لنا موقف مبدع وناقد في الآن نفسه من لقص والقصاص. وهو موقف ينظر إلى القصاصين بعين لاذراء والاستهجان لأن ثقافتهم مستمدة من ثقافة العامة ولغوغاء والسفلة ولأوباش. ويشير نص لتوحيدي إلى (نوع/نمط) متلقي هذه القصص الذي لا يخرج عن رجل أبله، ورجل عاقل يزدرجه ورجل متوسط بين الخاصة والعامة. وثقافة القاص وفقاً للتوحيدي تجعله ينقطع عن محاسبة أهل الحكمة (ثقافة النخبة). وهذه كانت لرؤية العقلانية هي لمواجهة لأبي حيان في تناوله لأشكال لقص وأنواعه التي زدهرت ازدهار كبيراً في عصره (القرن الرابع للهجرة). فقد حكم التوحيدي على هرر أفسانة بأنها داخلة ضمن صروب الخرافات، ويوصفها جنساً من الحديث الذي يخلو من أية قيمة اعتبارية أو عظيمة فهو لا يؤدي سوى إلى التسلية وتفريج لهموم، يقول التوحيدي: «ولضرط الحاجة إلى الحديث ما وُصِفَ فيه بالباطل، وُخِلَطَ بالمحال، ووُصِلَ بما يعجب ويصعك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من صروب

لخرافات، ولحسن شديد للهج بالحادثو لمحدث والحديث، لأنه قريب لمعد بالكون، وله نصيب من لطرافة»³⁵. كما أن حكم التوحيدي على لقص عامة ينسجم مع رؤيته لعقلانية تلك. ولعل هذه الرؤية هي التي جعلته يلتقي مع نقد لسلطة لدنية في رؤيتهم لنقلية (ابن قتيبة على سبيل لمثال).

وقد ساهمت بلاعة السلطة في خلق جو من لنفور والقمع لتأجيات لعامة جميعها، فأبو عقاب لكاتب يؤلف كتاباً في أخلاق العوام. و لقاضي محمد بن سحاق الصيمري يؤلف كتاباً آخر عن «مساوئ العامة وأخبار السفلة ولأغنام»، والسرح لطوسي يعقد باباً في كتابه «تلح» في ذكر جماعة لمشايخ الدين رموهم بالكفر³⁶. وفي مقابل ذلك نجد احتفاء البلاغة المقموعة (جماعة إخوان لصفاء) بالعامة فهم قد صمنوا رسائهم فصلاً في بيان فصل الفقر والمساكين من العامة»³⁷.

ويبين الحجاري (ت854هـ) في كتابه (المسهب) تجاهل لثقافة لعامة لإبداعات لعوام وتأجياتها قائلًا: «ولشطار الأندلس من القوافر والثركيات وأنوع المضحكات ما تملأ لدواوين ما حكى وماركب ولا استغرب أحد ما أورده ولا تعجب، إلا أن مؤلفي هذا الأفق طمحت همهم عن لتصنيف في هذا لشأن فكاد يمر ضيماً»³⁸. وتذكر الحكاية لتي يرويها الصولي (ت335هـ) عن الخليفة لراضي (ت329هـ) أنه كن يقرأ عليه يوماً شيئاً من شعر بشار وبين يديه من كتب كتلعة وأخبار، فجاءه حدم من حدم جدته فأحبوا جميع ما بين يديه من الكتب دون أن يكلموه ومصوا، فأعطاهم لخيفة لراضي ثم مصت ساعات ردوا بعدها لكتب كما هي فقال لهم الرضي: «قولوا لمن أمركم بهد قد رأيتم هذه لكتب، وإنما هي حديث فقه وشعر ولغة وأخبار وكتب العلماء، ومن كتمه الله بالنظر في مثله وينفعه بها، وليست من كتبكم لتي تبالعون فيها مثل عجائب البحر وحديث سندباد والسنور والمار»³⁹.

ويؤشر لنا خبر الصولي على تنه الخليفة لراضي إلى ما سبق أن حذر منه ابن المعتز من



<http://www.al-araab.blogspot.com/2012/04/blog-post.html>

قواعد السياسة، ودول الرياسة، فهذا فيه ما في الحماسة وليس في الحماسة ما فيه⁽⁴⁰⁾، ولم يكن الشعر (كتاب الحماسة) هو النموذج المتلخي قهراً إلى كتاب (الفخري) وإنما كل هناك نموذج آخر متدن يذكره الفخري وهو (المقامات)، إذ يقول عن كتابه: «وهو أيضاً أنفع من (المقامات) التي انما فيها معتقدون، وفي تحفظها راغبون؛ إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر، نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أن ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتجمل القبيح على انشور لطيف، فإن نفعت من جانب، ضرت من جانب⁽⁴¹⁾».

وقد كانت وظيفة الأدب النفعي الصلابة عن البلاغة السلطانية والأدب السلطاني هي المعيار الذي جعل ابن الطقطقي لا يعتد بأظهر كتابين رأهما في عصره وهما (الحماسة) والمقامات إذ إن النص يعتمد في كتاب (الحماسة) هو باب الأدب الذي تستفاد منه الأخلاق، أما المقامات فإنها تطلو من هذه الوظيفة النفعي التي قد تكون شرعية أو تعليمية أو تروبية أو أخلاقية تهذيبية⁽⁴²⁾، وتأميماً على ذلك لا يتبقى منها سوى الوظيفة الجمالية والتمرن على الإنشاء،

حظر امتزاج ثقافة الخواص بثقافة العامة؛ فلنأضي نحفظ على تلك الحدود المرسومة والحوادث الموضوعية بين هاتين الثقافتين، والثقافة المعتمدة عنده هي ثقافة الحكماء التي أكدها التوحيدي لا الثقافة الوهمية (ثقافة الوهم والعجائب والخرائب)، وقد كلن عصر الصولي كما هو عصر أبي حيان التوحيدي (القرن الرابع للهجرة) سوقاً رائجة لتخلق القصص العجائبي واردة بين المتلقين على اختلاف هئاتهم من خواص وعوام.

والى جانب تلقي العامة / الخليفة يندرج لتلقي المتعالي أيضاً في مقولة النص / النموذج والانس. وفي إبعاد النموذج أعلى تماس إليه ملئ نماذج، ولعل موقف ابن الطقطقي (ت 709 هـ) في تقديمه لكتابه الفخري في الأدب السلطانية والنول الإسلامية ما يشي بهذا التماس من تلقي وهو يرى أن كتابه هذا إن نظر إليه بمن الإنصاف رأي أنفع من الحماسة التي يلج لتمام بها، وأحنوا أولادهم بحفظها فلن (الحماسة) لا يُستفاد منها أكثر من الترغيب في الشجاعة والصليفة وشيء يسير من الأخلاق في الباب المسمى باب الأدب والتأمن بالذاهب الشعرية. وهذا الكتاب يُستفاد منه هذه الخصال المذكورة، ويُستفاد منه



المقطّعي كان يحاول من خلال إدراجه الكتاب الآخر (اليمني) أن يحطّ ود السلطة الحاكمة آنذاك (دولة الفريسيين) (45).

غيب النقاد العرب القدماء السيرة الشعبية فلم يؤثر عنهم أنهم لفردوا أبواباً لفصولاً من مصنّعاتهم للحديث عنها، وقد أشار ابن الأثير (ت 637هـ) إلى وجود أدب الملاحم عند الفرس وغلبه عند العرب على الرغم من تميز ثقتهم بالشراء والفني الدلالي. يقول ابن الأثير: وعلى هذا إني وجدت العجم يفضلون العرب في هذه الفكرة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو متون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في ثقتهم أفصح منه، وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب قوتها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر (46).

ولأنجد عند نقاد العصر المملوكي ومؤرخيه، وهو العصر الذي ازدهرت فيه هذه العبير

والوقوف على مذاهب النظم والنثر. وهذه الوظيفة لا تعني شيئاً عند ابن المقطّعي، وابن المقطّعي (العلوي الشيعي) يقترح على لتلقي عوض الاستمرار في قراءة الحماسة والمقامات أن يتشغل بقراءة كتابين آخرين هما (نهج البلاغة) (اليمني) للعتبي (43).

يقول ابن المقطّعي: وبعض الناس تشبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبدعية فعدل اناس إلى (نهج البلاغة) من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام فإنه كتاب الذي يتعلم منه الحكم، والمواعظ، والخطب والتوحيد والشجاعة والفهم وعلو الهمة وأدنى فوائده الفصاحة والبلاغة، وعدل الناس إلى (اليمني) للعتبي، وهو كتاب صنّفه مؤلفه ليمن الدولة محمود بن سبكتكين يشتمل على سير جملة من الملوك بالبلاد الشرقية، عبر فيها بعبارة حظها من الفصاحة والفهم، وصاحبها إن لم يكن ساحراً فهو كاتب ماهر، والعجم مشفقون به مجنون في طلبه (44).

إذن لدينا كتابان هما (نهج البلاغة) وهو نموذج البلاغة الأعلى بالنسبة لملوي شيعي والكتاب الآخر هو (اليمني) وهو سيرة موضوعية لأحد السلاطين أي بلاغة سلطانية. ولعل ابن

الأجناس الأدبية النثرية لأخرى لقصصين الشفاهي و المكتوب، ومن خلال زوايا ثلاث رئيسية أولها النص القصصي والواقع، وثانيها النص القصصي بوصفه قولاً لغوياً سردياً أو لرواية لثالثة هي مكانة القص وأهميته⁽⁴⁸⁾.

وقد تعرضنا لموقف السلاطين والنقاد العرب لقدامى من قصص ومن السيرة الشعبية لعربية، وهو تغيب هذه الأنواع السردية المهمة رغم انتشارها ورواجها بين المتلقين على اختلاف طبقاتهم من الخاصة والعامة. ووراء موقفهم هذا طائفة من الأسباب منها اللغوي، ومنها الثقافية.

- العامل اللغوي،

ربما كانت لغة لسيرة الشعبية لعربية المهجنة بين الفصحى والدارجة الشعبية سبباً في إخراجها ضمن نتاجات العامة التي لا ينبغي أن تكون موضع ومحت تركيز للنخبة والصفوة الثقافية، فقد تخدب السيرة لشعبية العربية ذات المتون لصعقة لهجات المناطق العربية التي تداولتها شفاهياً فسيرة «بي زيد الهلالي» على سبيل المثال نجدتها تُروى بلهجة مصرية صعيدية، وتُروى كذلك بلهجات عربية أخرى كاللهجة النجدية واللهجات لشمالية والنوسية وغيرها⁽⁴⁹⁾.

لاستطيع إرجاع السبب الأوضح لتغيب هذه لمرويات إلى كئاسها لغة أدنى من اللغة لعربية لفصحي؛ فقد همش النقاد لعرب القدامى لقصص العربي القديم الذي كُتب بعضه بلغة عربية فصحي نخوية وحاصة «كيلة ودمنة»، ومقامات الهمداني ومقامات لحريري التي تكلف في صنعها أسلوباً، ورغم ذلك فإن «هذا القصص لم يذكر في إشارات هؤلاء لنقاد إلا لبيان مناحيه اللغوية كما هو الحال في مقامات لندبع والحريري أو لبيان مناحيه لوعظية الاعنارية في ارتباطه بالمنظومة الأخلاقية صدق/كذب لدى شرح رُسْطو من العرب مثل ابن سينا (ت 428هـ)، وابن رشد (ت 595هـ)، وحازم لقرطاجني (ت 648هـ). وذلك في تناولهم للحكاية لوعظية لأليجورية لرمزية «كيلة ودمنة»⁽⁵⁰⁾.

الشعبية العربية ازدهاراً كبيراً أية إشارة إلى نشوء هذه السيرة وتشكلاتها لسردية. وتبرز عند هؤلاء النقاد عناية كبرى بالبلاغة لرسمية والأدب السطحي ممثلاً في المكاتبات وكتانة الإنسانية (الديوانية)، ونجد ذلك لاهتمام عند شهاب لدن لحتلي (ت 725هـ) والقلقشندي (ت 821هـ) وغيرهم.

ونستقي من هؤلاء النقاد ابن خلدون (ت 808هـ) الذي تحدث عن بني هلال وهجرتهم الكبرى من جزيرة العرب إلى بلاد الغرب الإسلامي «تونس»، يقول ابن خلدون في حديثه عن لجازية الهلالية: «بن بني هلال يتأقلون من أخيرها... ويروون كثيراً من أشعارها محكمة الميان، متفكة الأطراف، وهيها المطسوع والمنتحل والمصنوع، ولم يفقد فيها من البلاغة شيء، ونما أخلو فيها بالإعراف فقط، ولأمدح له في البلاغة... إلا أن الخاصة من أهل العلم بالمدن يزعمون في روايتها ويستكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب، ويحسبون أن لإعراب هو أصل البلاغة، وليس كذلك، وفي هذه الأشعار كثير دجته الصنعة، وفقدت فيه صحة الرواية فذلك لا يوثق به، ولو صحت روايتها لكانت فيه شواهد بأبهم ووقائعهم مع زنادة وحروبهم، وصبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم، لكننا لانتقي بروايتها»⁽⁴⁷⁾.

أسباب تغيب النقاد العرب القدامى للقص بصورة عامة ومنها السيرة الشعبية العربية،

تشكلت النصوص في لثقافة العربية الإسلامية بوصفها نصاً ثقافياً منفتحاً على آليات متعددة منها لسياسي، ولعربي، ولديني، ولجمال، ولهمش. وحظيت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصوص أخرى حارج لثقافة الرسمية.

تناولت ألفت كمال الروبي الموقف من لقص في ترثا النقدي مركزة على ملاحظات النقدية التأسيسية لهؤلاء النقاد وشرح اللغويين لبيان تصورهم عن القص بوصفه جنساً مستقلاً عن

نستعرض هنا رأي الناقد فرح بن رمضان الذي بين أن هامشية القصص في الأدب العربي القديم لا تعود إلى العامل اللغوي فقط، يقول بن رمضان⁵¹: «وبناء على هذا كله يمكن لقول في ما يشبه لاطمئنان بن مدخل الذي منه تأصل حضور لشعر في منظومة النقد العربي القديم هو نفسه لوانة التي منها طرد القصص وقبر له أن يتزل في وضعيته الهامشية، ويبدو أن هذه العمية قد نجمت عن تظاهر عاملين مختلفين في الظاهر متحدين متكاملين في الحقيقة أحدهما ذو صيغة معرفية أدبية أو هكذا يبدو على الأقل وآخر ذو صيغة إيديولوجية سافرة كما سنرى. فأما الأول فصورته أن القصص إنما أقصي من دثر الاهتمام لأنه لا يستجيب لمواصفات النموذج الذي أفرزه أو اقتضاه عصر التدوين إذ أن الجزء الأوفر من الرصيد القصصي القديم «مكتوب» في لغة غير فصيحة في المعنى الذي حدده علماء اللغة لهذه العبارة، والذي بمقتضاه تتطابق صفتا الفصاحة و لداوة على نحو ما يمثل ذلك في شعر الجاهلي مما يجمعه بالتالي غير صالح ليكون مرجعاً في جمع اللغة وحفظها وتقنيها. هذا فضلاً عن ضعف الرصيد القصصي الجاهلي أو نعدمه حملة مما يحمل القصص عارياً من أحد الأبعاد الرئيسية التي ساهمت في نحت النموذج الأدبي في عصر التدوين وهو البعد التراثي الرمزي. ومهما يكن لهذا السبب من دور لاشك فيه، حسبنا أن نذكر في مراز بعض آثاره بما لا يبر ل سائداً في الكثير من الأوساط من تحفظ في إضفاء صفة الأدبية على ألف ليلة وليلة وما كان من جنسها من نصوص القصص الشعبي بدعوى أن لغتها ليست لغة أدبية، مهما يكن ذلك فإن هذا السبب لا يكفي لتفسير ما لحق من القصص على اختلاف أشكاله وتباين سجلاته اللغوية من صيم وإقصاء. وإلا فكيف يفسر بقاء القصص هامشياً في منظومة النقد العربي رغم أن جزءاً غير يسير منه فصيح اللغة مشهود لأصحابه على أية حال بصفة الألب معترف لهم بالقدرة على التصرف في فنون القول كما هي الحال بالنسبة إلى ابن المقفع ولجاحظ والمعري والهمداني وحريري وغيرهم. نعم إن المقامة قد حظيت من بين أشكال لقصص القديم

بوضعية استثنائية ولكنها تمثل حقاً الاستثناء الذي يؤكد القاعدة السابقة: أي قاعدة طيفين المرجعية اللغوية في التعامل مع الظاهرة الأدبية عموماً. فالمقامة حظيت بما حظيت به من عناية بعد أن ختزلت هي لأخرى في بعدها اللغوي التعليمي دون سواه، وليس من شك في أن هذه النظرة قد ظلت مسيطرة على الكتاب والنقاد على لسوء حتى فجر نهضة الحديثة، ولعلها كانت كما يرى محمد يوسف نجم من أهم الأسباب التي ساهمت في هشال تجربة إحياء المقامة في العصر الحديث».

- العامل اللغوي:

لقص و لسلطة الدنية: كتب التحدير من لقصاص في مقابل رواج القص الشعبي:

مهر ابن لجوزي (ت 597هـ) بين ثلاثة أصناف في فن القص، فهناك القصص والتدكير والوعظ فيقال قاص ومدكر وو عظم. وحاول بن لجوزي أن يبرز الفوارق الدلالية بين هذه المعاني لثلاثة. فقد جعل القص مقصوراً على اتباع لقصة لماضية بالحكاية عنها والشرح لها. وأما التدكير فهو تعريف الخلق بمع الله عز وجل وحثهم على شكره وتحذيرهم من مخالفته. وأما لوعظ فهو تخويف بقر له لقلب⁵². وعلى الرغم من هذه المحاولة للتحديد لا أن بن الجوزي يصرح بأن سم القاص أصبح عاماً للأحوال الثلاثة، ولعل ذلك يعود إلى تخييط لناس بين هذه لأحوال فكانوا يطلقون على الواعظ سم القاص، وعلى القاص سم المدكر⁵³. وابن لجوزي الذي كان وعظاً نظراً إلى لقص والقاص نظرة أخلاقية دينية تفرقه بالكذب، وتجعله والأحاديث الموضوعية المفتردة على النبي صلى لله عليه وسلم سيان. وقد أورد ابن الجوزي تسمية أخرى للقاص هي (لعمالقة)⁵⁴. ويشير بن الأحوة محمد بن محمد بن أحمد القرشي (ت 729هـ) إلى أن الفقهاء والمتكلمين والأدباء والنحاة يسمون أهل لذكر و لوعظ قصاصاً⁵⁵. وإذا كان مصطلح (القصر) لم يتحدد عند بن لأحوة، وظل الوعظ والتدكير مرادفين للقصص فإن تاج الدين عبد لوهاب السبكي (ت 771هـ)

ونكاد نجد عند بن الجوزي (ت 597هـ) صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقد صنّف هذا الفقيه لحنسّي مؤلفاً عدة تناولت لقصاصين لعل من أظهرها كتاب (لقصاص والمذكرين) و(تبليس إبليس) و(صيد لخطار)⁶⁰. وتبرز أصالة ابن الجوزي في كون التالي له من الفقهاء ومصنفي كتب الحسنة لم يتجاوزوا أصناف القصص الثلاثة التي جاءت في كتاب (لقصاص والمذكرين). وأحسب أن كون بن الجوزي وعظماً ومدكراً⁶¹ قد أسهم بصورة كبيرة في توظيف الحديث النبوي ولوروث لسلفي النقل من أقوال الصحابة والتابعين في ملوحة رؤيته الدينية للقص. ولم تتسامح هذه الرؤية أبداً في شروط الحديث الصحيح ومواضعه. ولهذا فإن اتكاء بعض القصاصين واستعانتهم للإسناد الشرعي قد هويل بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد لخبر التالي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إير د إسناد وهمي صلى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصافة فقام بين أيديهم قاص فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قالوا: ثنا عبد الرزاق عن معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم من قال: لا إله إلا الله، خلق الله تعالى له من كل كلمة منها طائرًا منقاره من ذهب وريشه من مرجان. وأحد في قصه نحو من عشرين ورقة فحمل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين ويحيى ينظر إلى أحمد بن حنبل فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما سمعت بهذا إلا هذه الساعة قال: «هسكتنا جميعاً حتى فرغ من قصصه. وأخذ القطيعات ثم قدم ينتظر بقبعتها فقال له يحيى بن معين بيده تعال فجاء متوهماً لنوال يجيره فقال له: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: «أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فقال: «أنا يحيى بن معين وهذا أحمد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله فإن كان لاد وكذب فعلى غيرنا فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال نعم قال لم أزل أسمع أن يحيى بن معين أحقق ما تحققته إلا الساعة. فقال له يحيى بن معين: كيف علمت أني أحقق؟

في كتاب الحسنة (معبد النعم ومبيد لنقم) بمير لقاص ووطيفته» فالقاص هو من يجلس في الطرفات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار لسلف. وينبغي له ألا يذكر إلا ما يفهمه العامة ويشترون فيه. من الترتيب في الصلاة، والصوم وإخراج الزكاة والصدقة، ونحو ذلك ولا يتكرر عليهم شيئاً من أصول الدين وفتون العقائد وأحاديث الصفات فإن ذلك يجرحهم إلى ما لا ينبغي⁵⁶. أي أن معرفة لقاص يجب أن تراعي المتلقي المدم فتقدم المعرفة الدينية في صورة مبسطة بعيدة عن مناقشة الأصول العقائدية التي جرت عدد كبيراً من لقصاصين إلى الخلط واللبس وتلبيس. ويمير السبكي بين نوعين من القصاص انطلافاً من المكان الذي يحري فيه القص، فمدننا (قارئ لكرسي) وهو من يجلس على كرسي يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفسير فيشترك هو والقاص في ذلك ويفترقان في أن «لقاص يقرأ من صدره وحفظه» ويقف ويربها جلس ولكن حلوسه ووقوفه في الطرفات، وأما قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب⁵⁷.

وقد تنبى جلال لدين السيوطي (ت 911هـ) التفرة لني أوردها ابن الجوزي بشأن أصناف القص الثلاثة⁵⁸.

وشكل كذب القصاص وفتراؤهم بالأحاديث الباطلة محصور لمقامة من مقامات السيوطي أسماها مقدمة (تسمى بالفتاش على الفتاش) حذر فيها من الكذب مستنداً إلى المرجعية الدينية (الحديث نسوي الشريف). كما حشد في مقامته هاته طائفة كبيرة من لأبيات المندرة لقصاص المارقين بسوء العذاب منها⁵⁹.

غدا القصاص في ذل وسحق

ومرجعه إلى نار السعير

على الموضوع لما قد رواه

ورد عليه ذو العلم القزير

فلا عجب لجهال هوته

فمنه القص مصلح للحمير

قال ، كأن ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما . قد كنت في سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فوضع أحمد كفه على وجهه وقال : دعه يقوم فقام كالستهزئ بهما⁽⁶²⁾ . وما جرى بين سليمان بن مهران لأعمش وبين أحد القصاصين يقترب كثيراً من الخبر السابق ، يذكر أنه دخل لبصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال . حدثنا الأعمش عن أبي إسحاق عن أبي وائل . فتوسط الأعمش الحلقة . وحمل ينف شعر إبطه فقال له لقاص : يا شيخ ألا تستحي ؟ نحن في عجم وأنت تفعل مثل هذا فقال الأعمش : لذي أنا فيه خير من الذي أنت فيه . فقال : كيف ؟ قال : لأنني في سنة وأنت في كذب . أما الأعمش ما حدثتك ما تقول شيئاً⁽⁶³⁾ .

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سيطرة القاص الناشئة وإلى استهانة هؤلاء القصاص بالرجعية الدينية التقليدية وستخفافهم بها . وهذا يؤكد أن القصاص كانوا بمتقدمون على المتلقي العام ، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم بعيداً عن أية سلطة معرفية أو دينية . ولهذا لم يتورع القاصان في هذين الخبرين عن نسبة أحاديثهما إلى يحيى بن معين وأحمد بن حنبل والأعمش في حضورهم جميعاً .

وقد انتهت السيطرة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص . ولذلك أرادت أن تنصوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها . فقد أجاز علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه) قاصاً عندما تبن له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بها « كن عدي بن أبي طالب يدخل لسوق ويبيده الثرة ، وعليه عباة قطواني قد شق وعفت حاشيتاه يقول . يا أيها التجار حبوا لحق ، وأعطوا الحق تسلموا ، لا تروا قلب الربح ، تحرموا كثيره ، ونظر إلى رجل يقص فقال له : أتقص ونحن قريبو عهد برسول الله ؟ لأسألك حين أحسنتي وإلا خفتك بهذه الثرة . مثبات لادن وزواله ؟ قال : أما ثباته فالورع وأما زواله فالطمع قال : أحسنت فقص فمثلك فليقص⁽⁶⁴⁾ . وفي حين كان رد علي بن أبي طالب على القاص لجاهل لذي لا يعرف لناسخ و لنسوخ أنه قال له : هكت وأهكت⁽⁶⁵⁾ .

وقد استند ابن الجوزي إلى هذه الرؤية لدينية في تحديد مواصفات القاص وهي⁽⁶⁶⁾ :

لا ينبغي أن يقص على الناس إلا لعالم لتقن فنون لعلوم لأن يسأل عن كل فن ، فإن لفيقه إذ تصدر لم يكذب يسأل عن الحديث ، والمحدث لا يكذب يسأل عن الفقه ، والو عظم يسأل عن كل علم فينبغي أن يكون كاملاً .

وينبغي للواعظ أن يكون حافظاً لحديث رسول الله عرافاً بصحيحه وسقيمه ومسنده ومقطوعه ومعضله ، عالماً بالتواريخ وسير السلف ، حافظاً لأخبار الزهاد فقيهاً في دين الله ، عالماً بالعربية واللغة ، فصيح لسان مدار ذلك كله على تقوى الله عرو وجل وانه بقدر تقوه يقع كلامه في لقبوب .

ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه .

ينبغي للواعظ أن يترك له فصول العيش ويلبس متوسط الثياب ليقتدى به .

لا يقص إلا بإذن أمير .

وتشكل ثقافة لقاص من منظور ابن الجوزي روافد اتباعية قائمة على الاقتداء بالسلف لصالح ، والمعرفة النقية عند لقاص تعصدها لمعرفة لسياسية التي تحمل القاص مستوعباً في خطاب السلطة . أما من يتصدى للقاص ويخرج من هذه الثقافة الشرعية والرؤية العامة للقاص فإنه سيكون مقصياً ومنصوباً في مصاف العوم وثقافة الهامش . وسيتع لئالون لابن الجوزي هذه الثقافة النخبوية ؛ فاسن السكي يحدد مصادر لقاص في قوله « لا بأس بقراءة إحياء علوم الدين لغزالي وكتاب رياض لصالحين والأذكار للنووي وكتاب سلاح المؤمن في لأدعية لابن الإمام وكتاب شفاء لسقام في زيارة خير لأنام لشيخ الإمام نو لد ، وكتب ابن الجوزي في نوعظ لا بأس بها ولا يحفى ما يحذر منه هؤلاء من كتب أصول الديانات ونحوها⁽⁶⁷⁾ .

يعود موقف السلطة من القص والقاص عند ابن الجوزي للأسباب الستة لآية⁽⁶⁸⁾ :

أما أولها ؛ فإن القوم كانوا على الاقتداء والاتباع ، فكانوا إذا رأوا ما لم يكن على

عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم أنكرهم حتى إن أب بكر وعمر لما أرادا جمع لقرآن قال زيد «أفعلان شيئاً لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم».

- وثانيهما: أن القصص لأخبار المتقدمين تنسج صحنه خصوصاً ما يُنقل عن نبي إسرائيل، وفي شرعنا غنية، وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من لتورة إلى رسول الله، فقال له: عنك يا عمر، خصوصاً إذ قد علم ما في لإسرائيليات من الحال، كما يذكرون أن داود عليه السلام بعث أوريا حتى قتل وتزوج امرأته، وأن يوسف حل سرأويله عند زليخا، ومثل هذا مجال تنتزه الأنبياء عنه فإذا سمعنا لجاهل هابت عنده المعاصي وقال: ليست معصيتي بعجب.

- وثالثهما: أن التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن ورواية الحديث ولتفقه في الدين.

- ورابعها: أن في القرآن من القصص وفي السنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتفق صحته.

- وخامسها: أن أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصص فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب لعوام.

- وسادسها: أن عموم قصاص لا يتحرون لصوصاً، ولا يجترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فهذا كره القاص من كرهه.

ولعل خروج القصص في عهد بن الجوزي عن هذه الترجمة العلمية لموضوعية هو لذي آثار استياء ابن الجوزي، فالتقص القصص ينبغي أن ينسجم بما جاء في القرآن والسنة النبوية، وتشكل بصوص القص بمرئ عن هذه المطابقة لحرورية لا يُنظر إليه على أنه تشكل للعجائبي في سياقات إبدعية وإنما يُنظر إليه على أنه ثقافة العوام الدنيا. فبعد أن كان لحضور في مجالس القاص لمميريس من الناس «تعلق بهم، أي بالقصاص العوام والناس فم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب لجهلة، وتنوعت لدع في هذا

نفس»⁽⁶⁹⁾. وفصل بن الجوزي الحديث في هذه المجالس ومتلقيها. وبشكل قصاصو لعامة عند بن لجوزي مصراً من مصادر الوضع في الحديث لنسوي لشريف، وبين ابن لجوزي أن قص هؤلاء ينسج في نمطين شفاهي وكتابي، وهو موجه إلى فئة معينة من المتلقين، الثقافة غير لعامة (ثقافة لعوام). يقول بن الجوزي: وهذا في يطول وأكثر أسبابه أنه قد تعاني بهذه الصنعة جهال بالثقل يقولون ما وحنوه مكتوباً، ولا يعلمون الصديق من لكذب، وفيهم كذابون يصنعون الأحاديث على ما سق ذكره فهم يبيعون على سوق الوقت واتفق أنهم يحاطبون الجهال من العوام الذين هم في عداد البهائم فلا يدكرون ما يقولون ويخرجون فيقولون: قال العالم: «قال العالم عند العوام من صمد المنبر»⁽⁷⁰⁾. وبشكل تحوير القصة لقرآنية جانباً من تشكل لقص لعجائبي عند هؤلاء القصاص، فهم يعمدون سلسلة سناد وهمية لبيان شرعية نصهم وإيهام لمتلقي أنه داخل في حيز النص (الثقافة لعامة). وقد أورد بن لجوزي بعضاً من أحاديثهم هذه، إذ يقول: «أخبرنا المبارك بن أحمد قال: ثنا بن مرزوق قال: أنا نوبكر الخطيب قال أنا محمد بن أحمد بن حسن بن علي: أنا عبد الوهاب بن محمد بن الحسين قال: أنا لعن بن إسحاق بن موسى أنصاري قال: أنا محمد بن يونس الكديمي، قال: كنت بالأهواز فسمعت شيخاً يقص فقال: لما زوج نسي صلى الله عليه وسلم عيباً أمر شجرة طوبى أن تنثر اللؤلؤ لوطب يتهداه أهل لجنة بينهم في الأطباق ففتت له، بشيخ هذا كذب على رسول الله، صلى الله عليه وسلم فقال: ويحك اسكت حدثني لعن بن علي: من حدثك؟ قال: حدثني يمان النجدي عن حفص التستري عن وكيع بن جراح عن عبد الله بن مسعود عن لأعمر عن عطاء عن ابن عباس»⁽⁷¹⁾.

وقد صم جلال الدين السيوطي (ت 911هـ) كتابه (تحذير الخواص من أكاذيب القصاص) جانباً كبيراً من مادة كتاب (القصاص ولذكرين) لابس لجوزي وكتاب (البعث على خلاص من حو دث لقصاص) لل حافظ المرافي (ت 806هـ). ولا يخرج لفصل الذي عقده للحديث عن إنكار لعامة قديماً على القصاص وما روه



<http://halabiz.mogapostaw201305/mog-post.htm>

أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها. وبذلك تتساوى مع كتب الشعبية والدجل والفتن. وهو حكم قيمة لا يختلف عن الحكم الذي أصدره ابن تباية (ت 330 هـ)، وهو أحد فقهاء الغرب الإسلامي أيضاً بشأن القلمك. إذ أصدر ابن تباية فتوى في القرن الرابع للهجرة «بمنع حلب الأنعام بفناء المسجد لتربيلها وضرر غبارها بالمسجد، وأحجز الشيوخ قراءة الحساب بالمسجد إذا لم يلوث، وإعرا ب الأشجار لسنة بحلاف قراءة القمامات لدهنها من الكذب والفحش» وكان ابن ابر إمام الجامع الأعظم يتونس لا يروها إلا بالدورة إذ ليس للدورة حكم الجملة» (76)

الخرافات من التخيل في الثقافة العربية الإسلامية،

كان للترعة العقلية الصارمة التي صدر عنها المعتزلة إلى جانب الرؤية الفقهية والوعظية التي ميّزت كتب التخويف من الفصا ص كتاب ابن الجوزي (على سبيل المثال) الدور الأكبر في إقصاء التخيل السردى وتبنيه وخاصة التخيل الديني الذي لا يتطابق مع القرآن الكريم والحديث الصحيح؛ أي التخيل الذي يتدرج ضمن ما اصطلح عليه بالأحاديث الموضوعة المختلفة.

من الأباطيل وسفه انفصا ص عليهم وقها م العامة مع انفصا ص بالجهل، واحتمال العلماء ذلك في الله، عن الرؤية الدينية التي أنكرت مادة القص العجائب وعدتها بدعة باطلة (72).

ولما فيها يتصل بالسيرة الشعبية فقد أصدر أحمد بن حنبل (ت 241 هـ) فتواه الشهيرة «ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والغا زي» (73). ومنعد مثل هذه الفتوى عند ابن كثير (ت 774 هـ) في تعليقه على أحاديث البطل (74).

كما أن الوشريسي (ت 914 هـ) وهو أحد فقهاء الغرب الإسلامي أورد فتوى ابن قدا ح عن كتب الخرافات والشعوذة: «إذ مُنَّ بـ بمضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم وكتبها كتاريخ عنتره دلهمة والهر والشعر... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا فأجاب لا يجوز بيعها ولا انظر فيها. وأخير الشيخ أبو الحسن البطرني أنه حصر حلقة فتوى ابن قدا ح، فمُنَّ بـ عمن يسمع حديث عنتره هل تجوز إمامته؟ قل: لا تجوز إمامته ولا شهادته، وكذلك حديث دلهمة لأنها كذب ومستحل الكذب كاذب. وكذلك كتب الأحكام للمتحمين، وكتب المراثم بما لا يعرف من الكلام» (75). والجمع بين هذه الفتاوى الثلاث هو وصف السير بالكذب والاحتلاق والافتراء:

مسك أو زعفران، وعجبرتها ميل في ميل.

وأما الوجه الثالث الذي يقع فيه فساد لحديث، فأخبار متقدمة كن الناس في الجاهلية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم إن الضب كن يهودب عاقفا فمسخه الله تعالى صبا، ولذلك قال الناس «أعق من صب»، وكقولهم في الهدد «إن أمه ماتت فدفتها في رأسه فذلك أنتت ريعه»⁸⁰

وحمل ابن قتيبة القص لشفاهي لذي كن يقوم به قصاصو العامة مصدر من مصادر لوصع في الحديث النسوي إلى جانب أحاديث لربادة الموصوعة والأحاديث لشبهة بالخرافة. وأول موضوعات قصاصي العامة هو القصص لقرني لدي أخضموه لتحويل بصي كبير أخرجه من حير العظة ولاعتبر والمبالغة وتحاوز حدود لمقول. والنوع لثاني من قصص لشفاهي هو أحاديث شبيهة بالخرافة، ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايات التعليلية (التفسيرية) التي توضح بعض طواهر لطبيعة. وهو نوع أرجحه ابن قتيبة إلى زمن الجاهلية. ولم يتعامل ابن قتيبة مع هذه لأحاديث بوصفها نشاطا إبداعيا وإنما نظر إليها وفق نظرته لدينية على أنها أكاذيب وأساطيل. فهو يعتمد على سلسلة سناد شرعية تعود إلى الحسن تؤكد كذب حديث عوح، وهذا ينطبق على نظريته لسائر لحكايات لتعليلية الأخرى التي أوردها.

وفي حين حاول النص الفقهي إقصاء السيرة لشعية عن مفهوم النص فإن النص الإبداعي حتمى بالسيرة لشعية حتماء كبيرا. فقد ولع الأندلسيون بقصة عنثرة ومغامراته. وكان لقصاصي يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك نتمس عمر الرخال المألقي في مقامته (الساسانية) عن شيخه أبي النصل أن يجبره روية «حرفات عنتر» وغيرهما من المحفوظات التي تصلح لتكس فيقول له مخاطبا⁸¹.

ألا هاجزني يا إمام بكل ما

رويت لدغليس ولا بن قزمان

ولا تنس لدباغ نظما عرته

فإنكما في ذلك انظم سيان

ومزدوجات ينسبون نظامها

إلى ابن شجاع في مليح ابن بطنان

ويذكر الناقد جمال الديس بن الشيخ في حديثه عن ثقافة لمرية وتقييب المتحيل أن المتحيل ظل دائما «مشبوها» في الثقافة العربية الإسلامية، والمسلم محدد سلفا ببيدولوجيته ومتحيله، مقن بتلك الإيديولوجيا التي تقدم أحوية عن كل شيء، حتى عن الأحلام نحد أحوية من علماء الفقه والحديث⁷⁷. وهذا لتسيم يوجد مشكلة «ثقافة العلماء» والثقافة الشعبية مما يدخل نصوصا عدة تشكلت في هذه لثقافة في إطار لثقافة الشعبية عبر المعترف بها مثل كتب العجائب ولغرائب وكتب المعراج وقصص الأنبياء والحديث لموضوع وغيرها⁷⁸.

الأنساق الثقافية المضادة، (بلاغة المقموعين والتمثيلات الثقافية)

على الرغم من سطوة لأحكام التي شكلتها السطنان لسياسية والدينية تجاه القصص العجائبي إلا أن هذا لقصص لم يمثل لتلك الأحكام وكان حضوره بارزا في لتصين الشفاهي والكتابي، ويزود ابن النديم بطائفة كبيرة من القصص العجائبية التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره، أي القرن الرابع للهجرة⁷⁹. ولانقع في المصادر لتقديرة القديمة على بيان واف بمادة القصص العجائبي سوى بعض الشذرات المتناثرة التي لاتفيد في تصوّر بناء مكتمل لهذه المادة. والمفارقة أن بعض الإشارات الأولية لتشكلات لعجائبي لا نجدها سوى في الكتب لدينية لتي جعلت هد القصص من باب المحظور. ففي «تأويل مختلف الحديث» لابن قتيبة (ت 276هـ) ذكر لمواد بعض القصص العجائبي. يقول ابن قتيبة: «والحديث يدخله الشوب ولساد من وجوه ثلاثة منها لربادة واحتياهم للإسلام، وتهجينه بدس الأحاديث المستشعة ولستحيلة. والوجه لثاني القصص على قديم الأيام فإنهم يميلون وجوه لعموم إليهم، ويستندون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من لأحاديث، ومن شأن لعموم القعود عند القاص، ما كان حديثا عجيبا، خارجا عن فطر العقول، أو كان رقيقا يحرن القلوب ويستعز العيون. فإذا ذكر لجنة قال فيها الحوراء من

والم بشيء من خرافات عنتر

وأنع ببعض من حكايات سوسان

وقد اتخذت هذه لأخبار قدر كبير أمس التحوير
والنحويل النصي وفارقت لتاريخ الرسمي.

لذا أقول مخطيء من ينظر إلى السيرة
لشعبية العربية بوصفها لتسلية و لترفيه فقط
فهي تتوفر في نصوصها على محمولات ثقافية في
غاية الخطورة، ولذا فإن القراءة الثقافية أداة
تتمكن بواسطتها لباحث من الكشف عن أعماق
هذه الخطابات.

تختلق الجماعات السردية تاريخها الخاص
بها لذي قد يكون منسوجاً نسجاً رميماً كما يذكر
كورنيليوس كاستور ياديس؛ فقد صنعت جماعات
لفخر في مصر تاريخاً ونسباً أسطورياً مختلفاً
تتحايل به على أنساق تهميشها ونهبها، فبالنسبة
لرواية سيرة الررس سالم من لفخر فبهم يدعون
نهم أخلاف جساس بن مرة الدين حكم عليهم
لمهل بن ربيعة والوزير سالم بالنشث والفرقة.
وفي بحثه لطريف عن «لعجر وسيرة الربير
سالم» يشير المستشرق الإيطالي حوفاني كدوفا
لى بعض لتعليقات لأسطورية الطريقة لتسمية
لعجر بـ «النور» الجمسة «والحلب» ويأتي
هذا كله للفرح من أنساق لتهميش المحرمة
على الجماعة في سبيل الاعتراف بنفائثها إلى
لجماعات الكبرى المركزية، ولو كان هذا الانتماء
باختلاق أنساب أسطورية⁸².

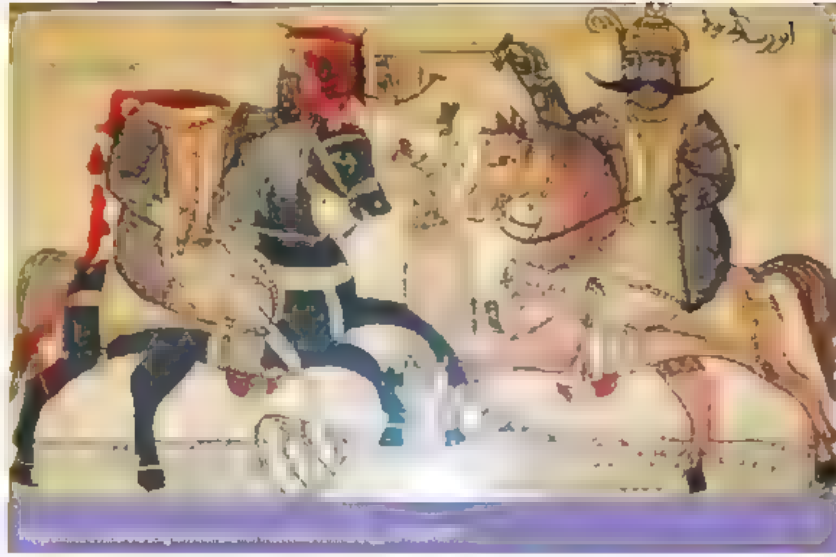
في حين وُصف لشطار والعيارون بأنهم «زعار
وعيارون وحرافيش» في كتب التاريخ الرسمي
نجد أن ألف ليلة وليلة وسيرة علي الزئبق تحتفي
بهؤلاء الشطار، ويأمر هارون لرشيد في ألف
ليلة وليلة إعجاباً منه بالشاطر علي لرثيق بأن
تدوّن حكايته كلها، وأن توضع في خزانة الخليفة
باعتبارها سيرة من جملة لسير لأمة حير البشر.
ويمكن أن نعد هذه السيرة لشطارية (علي
لزئبق) التي ترد بعض حو دثها في ألف ليلة
وليلة باسم (حكاية أحمد الدث وحسن شومان
ودلية المحتالة وبنتها زينب لتضابة) سيرة
أدبية مصادرة anti_sira؛ إذ تأسلت حكايات
لشطار والعيارين بالنوع لأدبي «سيرة» لتخلق
بلاغة مقارفة تحتفي بالهامشيين في المجتمع في
حين أنها في لظاهر تصر على أن تحظى برعاية

بذكر محمود إسماعيل في كتابه المهمشون في
التاريخ لإسلامي) أن للامامة في ثقافة العربية
الإسلامية في العصور الوسطى أدبهم الخاص
الصادر عنهم؛ فمشاهير لمعتلة كانوا من أهل
الحرف ولصناعات ولشتغلين بالتجارة، ولعموم
أيضاً أنب نصالي جهادي يعانق قيم الدين وفضائل
الفروسية لكن من أسف أن معظمه عصفت به أيدي
التخريب والحرق. ولهم أيضاً أدب شعبي عرف
باسم «أدب لرهة والرقائق»، كما أبدووا «أدب
القنوة» والحكايات الشعبية، و لسير الشعبية⁸².

المرويات السيرية الشعبية واختلاق التاريخ الثقافي:

أنجحت السير الشعبية لعربية وتشتكت في
سياقات سياسية وحضارية لها خصوصيتها.
والعصر المموي هو العصر لذي شهد تشكل
السير الشعبية العربية المدونة عرف اهتزازات
وتحولات حضارية وسياسية كبرى حوّلت العربي
من حاكم لنفسه إلى محكوم حاضغ لغيره، ونتيجة
لذلك أنتجت لجماعة لشعبية سيرها لتجسد من
حلالها أحلامها حول ليطل الملص، وكثر حديث
الباحثين العرب المحدثين في حقل السير الشعبية
عن مفهوم البطولة في السير الشعبية لعربية.

لقد صنعت لسير الشعبية لعربية متخيلاً
سردياً تاريخياً يفترق عن منظور كتب التاريخ
الرسمية، إن هذا الإقصاء والتعيب والتهميش
أوجد في المقابل تمثيلات ثقافية، تحتفت بالمنخيل
السردى المفارق للحقيقة لتاريخية. وتمثل لسير
الشعبية العربية واحدة من أخطر لأنواع السردية
العربية في إنتاج أنساق مصادرة لتواريخ لرسمية
خاصة سيرة «الأميرة ذات الهمة»، وهي أكبر
سيرة شعبية عربية على لإطلاق. وهي سيرة
ترد في ثنائها مئات الأخبار المنسوبة بوصفها
حيلة سردية إلى الأصمعي وسواه من الرواة
الثقات في أمور متصلة ببعض الخلفاء والحكام
تحتفي ببعضهم وتقصي البعض لأخر وتغييبه.



لقد احتضنت هذه السيرة الشعبية بكرامات الحلاج ولم تنظر إليها على أنها كسر وشعبنة كما فعل مؤرخو السلطة الرسمية⁽⁸⁶⁾. كما أنها تجعل الحلاج في أعلى عليين في الجنة بعد مماته من خلال رؤيا ظهرت لأخته في المنام. ولم تستند قصة حسين الحلاج إلى سلسلة الإسناد الوهمي كما في لسير الشعبية: فهذه القصة تبدأ بقول الراوي قبيلى إن والدة حسين الحلاج أو حكي والده أعلم، وبذلك يكون الإسناد عن راو مجهول وسلسلة القاص الشعبي لجعل التاريخ مفتوحاً على احتمالات متعددة بما فيها الغريب والعمائى. وكأن القاص الشعبي يتمثل نصوص الكرامات الصوفية التي غالباً ما تكون سلسلة إسنادها رواة مجهولون في حين تكون روايات الثقافة العامة معتمدة إلى شيوخ وعلماء أثبات يحققون الروايات ولا يكتفون بمجرد سردها.

ولا يتوجه القاص أو الراوي بروايته هذه إلى جمهور متعالم أو نخبة مثقفة وإنما يتوجه بها إلى نعط حاصل من المتلقين. هم للتقون اندي يحققون تعامها تلمأ مع أحداث النص السردي ويتقبلون ما جاء فيه من تمويل نصي وتحويل لتكثير من الحوادث التاريخية التي سجلها التاريخ الرسمي. وقد يكون هؤلاء المتلقون من العوام (سنة، شيمة، متصوفة إلخ). ولهذا فإن القاص سيلمح في

السلطان والأدب السلطاني، وهو ما أسميه "مخاتلة للنوع الأدبي". وتنتمي هذه السيرة لثطورية (علي التريق) إلى الدوائر الدينية في المجتمع العربي الإسلامي، وعلى الرغم من محاولة بعض القباحين لإحراج بعض الشخصيات لثطورية مثل أحمد الدنف ودليلة المحتلة وعلي التريق إلى مرجعية تاريخية⁽⁸⁴⁾.

كما تمثل سيرة الحلاج لشعبية متخيلاً شعبياً حول شخصية الحلاج للرجعية إلى نمط عجائبي له تجلياته النصية مخالفة بتلك رؤيا الثقافة العامة حول موت الحلاج. إذ تؤسس نصوص لثوية لعامة حول الحلاج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد في النص الشعبي أو رؤية التصور الشعبي لهذه الشخصية الخلافة في تاريخ الثقافة الإسلامية. فندما أورد ابن الخطيب البغدادي (ت 463هـ) وابن حلكان (ت 681هـ) وابن كثير (ت 774هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهنيل⁽⁸⁵⁾. ولا سيما أن بعض هذه الأخبار تجعل ابن المقفع (ت 142هـ) والجنابي (ت 332هـ) والحلاج (ت 309هـ) معاصرين زمنياً، والثابت تاريخياً أن ابن المقفع توفي قبل الحلاج بحوالي قرنين من الزمن.

قصته هذه كل روايات لمروضة التي شكك فيها مؤرخو الثقافة لعالمية.

تعد السيرة لهلالية بحلقاتها الثلاث الريادة والتعريبية وديون الأيتام على أساس جماعي (ثلاثة أجيال)،⁽⁸⁷⁾ السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في لوطن العربي. إذ تمتد دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من العراق شرقاً إلى المغرب عرباً ومن سوريا شمالاً إلى جنوب لجزيرة العربية والسودان جنوباً، وقد وجد الباحثون قصصاً عن لهلالية لا تزال تردّد في مناطق بعرب نيجيريا وحول بحيرة تشاد ولهجات اللغة العربية هناك.⁽⁸⁸⁾

بخالف تاريخ السيرة لهلالية المتحيل لصورة التي رسحتها بعض المؤرخين ومنهم بن الأثير عن تقلباتهم وتعريبهم وإحلالهم الخرب في السلاط والعقاد⁽⁸⁹⁾؛ فالريادة تؤسس للجماعة الهلالية نسباً أسطورياً يصلهم بالأوس بن ثعلب جدهم الأكبر لزغوم. كما يضيف الراوي على الجماعة الهلالية وانتقالاتها في الفصائد المختلفة طابع القداسة فكان لقاء هلال (الجد الأسطوري) بالرسول صلى الله عليه وسلم ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالنشئت والانتصار⁽⁹⁰⁾. وقد حوّل الراوي لشعبي شخصية عائشة رضي الله عنها ومشاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط في الذكرة الشعبية والمتحيل الشعبي بالقداسة والتمجيد.

وتذكر بريجيت كونلي Bridget Connelly أن تماهي الرواة وملتقين مع سيرة بني هلال ومع أبي زيد الهلالي خاصة يبرز في بعض مناطق السودان وعنا وتشاد؛ إذ يطيل الراوي لوقوف عند ولادة أبي زيد الهلالي ولونه الأسود وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها.⁽⁹¹⁾

في حين يعد أبو زيد الهلالي في بعض الروايات الفلسطينية (لشاهية) لاسم للحمي لشخصية لعدائي. وهو نوع من التماثل لمدرك؛ فالراوي الذي لم يعد يرغب في نقل نفسه ينتمي إلى مجموعة تغوص صراحةً بفنائه لراوي بأنه محمي⁽⁹²⁾. وتتحول الجازية لهلالية في حدى الروايات التونسية إلى شخصية نسوية من التاريخ

لتونسى الحديث هي عريضة عثمانية وهي (عريضة بنت عثمان ياي) لتي عاشت أو خرق القرن لسادس عشر الميلادي (1560 م)، وعُرفت بأعمالها لخيرية لفائدة الطليقة الكادحة. وكان الراوي أُر د أن يؤكد لمنحى لجماعي في شخصية لجازية وإثارةها العاطفة القومية لتي تربطها بالجماعة لهلالية⁽⁹³⁾. وربما كانت شخصية دياب بن عام «رجل الحركة الدائبة الذي لا يريح فرسه» سبباً في تماثل بعض الروايات لليلية معه، ففي بعض هذه الروايات يصبح ذياب الهلالي عمر المختار صارباً لسلحه جنود لستعمر لإيطالي. وفي روايات أخرى حديثة يصبح دياب معمر القذافي⁽⁹⁴⁾.

في التلقي الحديث والمعاصر للسرديات الشعبية: من التلقي المتعالي إلى صعود الدراسات الشعبية؛

- تلقي الموروث الروايات السردية في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين؛

شهدت المرويات السيرية لشعبية عربية تلقياً واسعاً واهتماماً كبيراً عند المستشرقين وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوّل القرن التاسع عشر، وهو عصر الذي شاعت فيه عند العرب صورة الشرق المنمطة بفعل لمؤثر لاسنراقفي ولركرية لغربية وأديبات المذهب لرومنطيسي Romanticism.

وتكشف لنا شهادات لرحالة الغربيين إلى بلاد لمشرق العربي في لقرن لتاسع عشر عن روج مرويات السيرة الشعبية. إذ يذكر ح. دي شابول G. de Cohabrol في كتابه (وصف مصر) "أن آلاف الأشخاص في القاهرة كانوا يترددون يومياً على المقاهي ويستمعون إلى رواة القصص لشعبية. وفي حديثه عن المصريين المحدثين يذكر أن القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمائة مقهى تستقبل لمقاهي لفخمة منها بين مئتين ومئتين وخمسين زراً كل يوم. ويتراحم الجمهور في المقاهي حيث لرواة والمنشدون يقصون بحماسة ملتزمة مغامرات عجية تغلب لألأاب بطريقة فريدة"⁽⁹⁵⁾.

ويقدم محمد عمر في كتابه (حاضر

وأساب هذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة لجادة التي شهم في بناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه لرويات بسمة المجون ولإفساد. فمجلة المقتطف (1891م) أعلنت ستغرابها من الاهتمام لذي أولاه بعض لكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى لاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فاعلها في لمجتمعات الأوروبية⁽⁹⁹⁾. وكانت مقالة رحيات لعلمية والأدبية التي نشرت في جريدة (الأم) البغداديّة (1923م) ترفض الخيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول كاتب لمقالة بربك أيها المتهاك عسى شر لروايات، هل ختم فكرك بفكر جديد يؤهيك لأن تخدم بلادك كما سطره لك أهل الإفك والمجون⁽¹⁰⁰⁾.

ولا يختلف موقف الإمام محمد عده (1849 - 1905م) في رؤيته للموروث لسردّي عن الرؤية نفسها التي صدرت عنها هذه المجالات، وعن الرؤية التي صدر عنها كذلك لنقاد لإحيائيون في تطويرهم للخيال. وقدم محمد عده في المقال الذي نشر بجريدة (لوقائع المصرية) عام 1881م رسداً شاملاً لأنواع لكتب الراححة في أيدي المصريين في أواخر القرن التاسع عشر: إذ تنقسم لمؤلفات المتداولة عندهم إلى «قسام متفاوتة بتفاوت آميال المطالعين سواء كانت هذه لأميال غريزية أو مكتسبة من طوائف التربية وعروضها⁽¹⁰¹⁾. ومن هذه لكتب: الكتب الثقيلة لدينية، ومنها لكتب لعقبة الحكمة، ومنها لكتب الأدبية، ومنها كتب لأكاذيب لصرفة وكتب لخرافات. فالكتب التي يعيها محمد عده هي «ما يبحث فيها عن تنوير لأفكار وتهذيب الأخلاق من هذا لقيل كتب التاريخ وكتب الأخلاق لعقبة وكتب الرومانيس وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم لأدب وبيان أحوال الأمم، والبحث عن لفضائل ولتفسير من الرذائل⁽¹⁰²⁾، ولهذا فإن لكتب المتداولة في هذا الصنف هي «كتب (كليلة ودمية) و(فاكهة لخفاء) و(لمرزين) و(التليماك) والقصة التي تُترجم في جريدة لأهرام وغيرها من لمؤلفات⁽¹⁰³⁾.

المصريين) إحصاءات بالمقاهي آنذاك، فيذكر أن عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمر بعضها مجالس القصص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصص، أو سماع الرباب من الشعراء الكدابين لذين يقصون عليهم قصص زناة وسيرة نبي هلال وقصة سيف بن ذي ليرن، أو السلطان حسن و«بون جون»⁽⁹⁶⁾. ومن الأمور المستظرفة لجوء السطة إلى نشر خطابها الرسمي غير الرئج عند المتقنين من عامة الشعب مستعينة بمرويات السبر الشعبية. إذ يذكر لويس عوض أن صحيفة (جرندل لخديوي) التي صدرت باللغتين التركية ولعربية عام 1827م، وتحوّلت بعد عام واحد إلى جريدة (لوقائع المصرية) كانت متخصصة في الأخبار الرسمية للدولة. وكى تقوم السلطة بثرويج هذه الصحيفة وأخبارها بين الناس كانت تنشر بعض حكايات ألف ليلة وليلة لإقبال الناس عليها⁽⁹⁷⁾. وقد أصبح التقليد الذي أرسنه جريدة (لوقائع المصرية) نهجاً صدرت عليه فيما بعد عدد من الصحف والمجلات التي خصصت لسبر والقصص باباً أسمته «باب الفكاهات» أي الرويات نشرت فيه السبر الشعبية إلى جانب القصص الموصوعة أو لترجمة⁽⁹⁸⁾.

وفي مقاد لرواج هذه المرويات لسيرية والإقبال عليها من جانب المتقنين تشكل موقف متعال للثقافة المتعالة (العالة) منها سنحده عند كل محمد عده ومحمد حسين هيكل وغيرهما. وهو الأمر لذي سنحاوله تفصيلاً في حديثنا عن الموروث السردّي والتلقي المتعالي.

- السيرة الشعبية والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر

لم يقتصر تلقي المرويات لمحاشية ولسيرية الشعبية على التلقي الشفاهي في القرن التاسع عشر: إذ عرفت كثير من هذه لرويات سبيلها إلى لتلقي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرئجة آنذاك. ويبدو أن رواج هذه لرويات لدى المتقنين باختلاف طبقاتهم وممرتهم الاجتماعية ونماء تهم كانت سبباً في إحجام بعض لمجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها.



<http://global.ameer.com.eg/index.php/~a5555.htm>

غير العالمة أو اللانص. وبهذا فإنه يقصي هذه الثقافة في مقابل إرساء أسس الثقافة العالمة (النص النموذج) الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتبرين ذاته. والنص النموذج، كما يرى محمد عبده، هو كتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعودي وتاريخ إظهار أنوار الجليل، لحضرة رقاعة بيك، وتاريخ الكامل لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية. وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي تقع كتب الأكاذيب الصرفة مثل كتب أبي ريد وعنتر عيس⁽¹⁰⁵⁾. ويشمل النص النموذج عند محمد عبده كذلك كتب القصص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية كقصص انتليماك والقصص المترجمة في أعداد الأهرام والقصص التي طُبعت في مطبعة العصر الجديد وهي المعنونة بالانتقام وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب كليلة ودمنة وما مثلها من لكتب التي جعلت على أسنة الطيور والحيوانات⁽¹⁰⁶⁾.

وكما حنّر محمد عبده من كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات فإنه قد حنّر أيضاً من كتب المناري وأحاديث القصاصين في رده على سؤال ملأ من هذه الكتب وحلصه كتاب الشيخ انوالهدي الموضوع في هتوح الشام. وكلن رد الشيخ متسقاً مع مبدأ المطابقة للواقع فهذا الكتاب

وتحكم رؤية المؤرخ الرسمي عند محمد عبده عندما يقرن رؤية التاريخ غير الرسمية بالكذب الصرف، وتصبح مرويات المسير الشعبية مندرجة في إطار ثقافة الكذب وثقافة لغوام فكتب الأكاذيب الصرفة هي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بمبلورة سحيقة مخلة بقوانين اللغة. ومن هذا القبيل كتب أبوريد، وعنتر عيس، وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس. وللمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير. وقد طُبعت كتبه عندنا مثل مرات ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل، أما كتب الخرافات فهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المعب عنها بالمفوليت، وتارة تتكلم في ارتباط الحوادث الجوية والأثار الكونية ببعض الأسباب التي لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئاً عنها، وتارة تثبت ما لا يقبله العقل، ولا يتطابق على قواعد لشرع الشريف مثل علم النكهما (الكاذبة) وكتب لوقت وكتب الحرف والزرايرجات وذلك ككتاب لبومعشر والكواكب المبلورة وشعشع المعارف لكبرى والصفرى وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس⁽¹⁰⁴⁾.

وتشكل هذه الكتب عند محمد عبده الثقافة

تأثير الحكايات الخرافية على منظومة القيم التي رسختها السلطان السياسية ولدينية هو الذي جعل يعقوب صروف ينشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام 1891م جواباً صارماً عن سؤال يخص الحكايات لخرافية، فكان جوابه «في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مصاد كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام»¹¹⁰.

ونجد عند محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين أو سر تآمرهم) (1902م) رصد لكتب الرائجة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو رصد لا يختلف عما لاحظته محمد عمر قبله. إذ يذهب محمد عمر إلى أن أصحاب المطابع تعمقوا بطبع (الصار والمفسد من الكتب) حتى أصبح ديدنهم ليل إلى طبع كتب السحافة والأوهام. ولعلهم أن العامة أميل إلى ذلك من العلم والحقائق أكثر من طبع القصص والحكايات الغرامية والفكاهية والأشعار غير المستظرفة وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال ككتب لجفر والزايحة والملاحم المملوءة بقول الزور والبهتان المنسوبة كدبا إلى مشاهير الإسلام من أهل البيت وغيرهم¹¹¹. وتمثل كتب السحافة والأوهام هذه مصدر خطر كبير وإفساد لمنظومة القيم لسائدة. ولهذا يرى محمد عمر أن روج لمرويات لسردية عند الناشئين مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) وسيرة (سيف بن ذي يزن) وكتاب (عودة لشيخ إلى صباه) دليل على «نحطاط كبير فينا وحذلان ليس له مثل والعياذ بالله»¹¹².

وينعت ثقافة لغوام «بكتب الفقر» فيصفها بعمومها بأنها: «بذينة يتعلمون منها لسفاهة، ويعلمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرديلة من الطورئ. وهذه كتب يؤلفها لهم السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هريفة فيحبة يقطر منها لثج وقلة الحياء، وهي مفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهدر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب وسفاهة، والبعد عن المبادئ»¹¹³. ويطالب بعقاب صارم

لاتصح لثقة به إما لأنه مكنوب النسبة على الواقدي وهو الأظهر، وما لضعف لو قدي نفسه في رواية المغازي كما صرح به العلماء فلا تقوم حجة للمتحدثين، ولا يصح ذكراً للسياسيين. ومثل هذا الكتاب كتب كثيرة كقصص الأنبياء المنسوب لأبي منصور الثعالبي، وكثير من الكتب المتعلقة بأحوال الآخرة أو بدء العالم، أو بعض حقائق المخلوقات المنسوبة إلى الشيخ السيوطي، وقصص روايات تنسب إلى كتب الأخبار أو الأصمعي ومن شاكلهم»¹⁰⁷. ويستند محمد عمر في تمييزه بين الثقافة العامة وغير العامة إلى مرجعية فكرية عقائدية تمثلت في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة؛ إذ «بقدر ما كانت هذه لعقلانية تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاحتجاج في كل ما تحده استناداً إلى تمييزها الخصب بين عقل والنقل، وتقصيها لأول على لثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية»¹⁰⁸.

ومحمد عبده المصالح الديني والاجتماعي يجعل نفسه وصياً على الثقافة الرسمية الجادة. ولهذا فإنه ينقح التراث ويهدبه ويصفيه كي يقدمه للمتلقي بما يتسق مع المنظومة النوقية التي رسختها لأسواق الثقافية السلطوية في عصره. ولم يكتف محمد عبده بالتحذير من كتب الخرافات والأفصيص والمغازي وإنما التزم هو نفسه بعدم حرق المحظور. ولهذا فإنه عندما شرح مقامات بدیع لزمان الهمذني حذف (لقامة الشامية)، وأغفل بعض جمل من (المقامة الرصافية)، وكلمات أخرى من مقامة أخرى لم يشر إليها. وكان دافعه إلى ذلك أنه يسير على سنة العلماء التي جرت بالتهذيب والتحصيص والتقييد والتخفيض. إذ يقول: «وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك، وإنما المنوع أن يؤتى ببعض ذلك أو كله مع السكوت عنه فيكون تعريضاً للناظر وصلة لنفاجر، وسبب قول لغير فائله، وحمل أمر على غير حامله. وهذا من الظاهر لجلي عند لعارفين وإما يبعث على بيان سوء منكة لمتشدين»¹⁰⁹. والخوف من



<http://www.nahdibnawad.com/vb/showthread.php>

فمحمد عابد الجابري يقول في نهاية تصديره لكتابه «تكوين العقل العربي»: «ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أننا قد اخترنا بوعي التعامل مع الثقافة «العابثة» وحدها، فتركنا جانباً الثقافة الشعبية من أمثال وقصص وحرافات وأساطير وغيرها، لأن مشروعنا مشروع نقدي، ولأن موضوعنا هو العقل، ولأن قصيتنا التي نتحار لها هي العقلانية. نحن لانصف هنا موقف الباحث الأنثروبولوجي الذي يبقى موضوعه ملاماً لأممه كموضوع باستعرازل نحن نقف من موضوعنا موقف الذات الواعية من نفسها، إن موضوعنا ليس موضوعاً لنا إلا بعقدار ما تكون الذات موضوعاً لنفسها في عملية النقد الذاتي»⁽¹¹⁶⁾. وإذا كان الجابري قد ارتكر أسماً على العقلانية في تفسير وتفكيك العقل العربي فإنه أهمل بهذا الإقصاء للثقافة الشعبية العربية مكوناً رئيسياً قواعداً في تشكيل هذا العقل، ولكن الجابري تنبه على هذا الإقصاء فتراجع في كتابه «العقل السياسي العربي» عن هذا المنظور العقلاني وأوجد مكاناً للثقافة الشعبية في محركات العقل السياسي العربي إذ يقول: «إن مخيلتنا الاجتماعية العربي هو التصريح الخيالي الذي يرأس ما كنا من التأثير والبطولات وأنواع

تنفذ الحكومة على مروجي هذه الكتب الذين يطعنونها إذ يقول «حق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعز عليها ذلك مادام أصحابها، ولانين يطعنونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هناك، وعلمت أنها محشوة بالكاذب في الدين والخداع في الأدب، والاحتلاق مما يودع في رؤوس الشعوب رذيلة السفه، ويولد بينهم مكروه للفساد، وليس لقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولاً أكثر عنها عما يحفظ أدب الأمة وحدها وفحارها»⁽¹¹⁴⁾. ويبدو أن موقف الثقافة العابثة (المتعالي) من الفصح والوروث السردية العربي القديم عند النقاد القدامى واستمراره في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين كان سبباً في هروب عدد من رواد الرواية العربية الحديثة من نص تراوية حواديت وفكاهات: فمحمد حسين هيكل (1888__1956م) يذكر في مقدمة الطبعة الثالثة من روايته (زينب) سبب نشرها باسم مصري فلاح بدلاً من اسمه الحقيقي بأن ذلك كان «خشية ما قد تجني صفة لكتاب القصص على اسم المحامي»⁽¹¹⁵⁾.

ولأنمف استمر موقف بعض المفكرين العرب المعاصرين للتعالي من الثقافة الشعبية:

مثل (سيرة الملك سيف بن ذي يزن) و(الأميرة ذات الهمّة) و(سيرة الظاهر بيبرس) و(سيرة بني هلال).

وفي حين الذي لم تحظ فيه القصة لعجائبيّة والسير الشعبيّة باهتمام النقاد نقد امي والنقاد الإحيائيين في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين فإنّ متلقي هذه الموروث لسردّي شعبي من خاصّة الشعب وعامته كانوا يحتفون به احتفاء كبيراً.

الاحتفاء بالسيرة الشعبيّة، الثقافة الشعبيّة في سياقات التحول:

وقد تقطعت بعض أنقاد العرب المحدثين إلى لفارق لكبير بين لأدب الشعبي ولأدب الرسمي ومنهم سلامة موسى وثوقي الحكيم⁽¹¹⁹⁾. بيد أنّ هذا التقطعت لم يجعلهم يقرّون الأدب الشعبي بالدراسة وبحث. واشغل عدد كبير من النقاد لإحيائيين بالإجابة عن السؤال التالي هل عرف العرب من الملاحم؟ ويبدو أنّ هذا السؤال الكبير شكّل حاجساً لهؤلاء النقاد ولمن تلاهم، ولاسيما أنّ لإجابة عنه تستلزم ما نقياً يحيل لسرد عربيّ قديم إلى كائن ناقص متسرّجور حيوات مكتملة في أدب الأمم والشعوب الأخرى. وإمّا تأكيداً لوجود هذا الملاحم لثلاث الهويّة العربيّة الإبداعية وأصالتها مقربة بالمرحميات لغربيّة الأخرى⁽¹²⁰⁾. ولهذا يأتي حديث النقاد لذين ينتمون إلى لطائفة الثانية من السيرة بوصفها (ملحمة) و(ملحمة شعبية)⁽¹²¹⁾.

وقد طرأ تحوّل كبير على طبيعة لتظرة إلى لأدب لشعبيّ العربيّ عند لنقاد العرب لمحدثين منذ ثلاثينات القرن العشرين. وكان لمصر دور الريادة في ذلك؛ إذ قدّم محمد عبدالمعيد حان بحثه في (الأساطير العربيّة) للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول عام 1933 ثمّ ثلثة سهر القمصوي بحثها عن ألف ليلة وليلة 1941⁽¹²²⁾. وتضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحوّل لعلّ أبرزها لتزوع لقوميّ لتحرريّ لموجهة الاستعمار العربيّ مما أدى إلى

المعاناة، لصرح الذي يسكنه عدد كبير من رموز الماصي مثل لشنقري وامرئ القيس وعمر بن كلثوم وحاتم لطائي وآل ياسر وعمر بن لخطب وخالد بن ولید والحسين وعمر بن عبدالمعير وهارون لرشيد وألف ليلة وليلة وصالح لدين والأولياء لصالحين وأبي زيد الهلالي وجمال عبدالنصر... إضافة إلى رموز لحاضر و«لنارد العربي» ولقد لنشود... إلخ، وإلى جانب هذا المخيال لعربيّ الإسلاميّ المشترك تقوم مخيّل متفرعة عنه كالمخيال الشيعيّ لذي يشكل لحسين بن علي الرمز المركزيّ فيه، والمخيال السنّي الذي يسكنه «السيف لصالح» خاصة، والمخيال العشائريّ والطائفيّ ولحزبي... إلخ⁽¹¹⁷⁾.

تلقي الموروث السردّي الشعبيّ عند المستشرقين:

حظيت بعض السير الشعبيّة بعناية عدد كبير من المستشرقين، ولانبالغ إذ قلنا إنّ سيرة (عنتر بن شدّاد) كانت تنافس ألف ليلة وليلة في جاذبيتها الشديدة عند المتلقي الأوروبيّ. وعندما ترجمت سيرة عنتر لأول مرة في اللغة الروسية علق عليها أ. كريمسكي Cremesky قائلاً: «خيال شرقيّ غير ناجح أثورعافياً. وبغص النظر عن عدم تطابق هذا «لخيال» مع الأصل وعلى لرغم من بعده كل البعد عن الأدب لعربيّ في القرون الوسطى، فقد استقبله القراء باهتمام، وكان هذا الاهتمام ناجماً عن قلة طلاعهم آنذاك على المؤلفات لأصلية أو ترجمات مماثلة منقولة عن لأدب العربيّ بشكل عام، ومن ضمنه لون «لسيرة»⁽¹¹⁸⁾.

وبهنا من كلام كريمسكي اعترفه بسطوة تأثير سيرة عنتر على القراء لروس. ولانختلف تأثير هذه السيرة على القراء الأوروبيين بعد أن ترجمها ج. هاميلتون J. Hamilton 1819 إلى الإنجليزية، وبعد أن قام مجهول بعد ذلك بنقل ترجمته إلى الفرنسية، ووضع مستشرقون سيرة عنتر بجانب أعظم الملاحم الأدبية العالمية مثل الإلياذة والأوديسا وسواهما. وبالتسير شعبية أخرى اهتماماً أهّل في تلقي المستشرقين

قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري وذلك بغية تحقيق لذات ضد الآخر والغرب¹²³.

وكان للتحويلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مر بها الوطن العربي منذ منتصف القرن العشرين أثرها في بروز الأفكار القومية وفكرة الشعب وما يتصل بها من نساق ثقافية وإبداعية¹²⁴. وقد كان دهاع عبد الحميد يونس دهاعاً مستميتاً عن لفولكلور وثقافة الشعبية مبنياً ومشهداً على اختفاء الحواجر التقليدية بين ثقافة الصفوة أو النخبة وبين الثقافة الشعبية¹²⁵. وقد برزت في هذه الحقبة أسماء عدد من النقاد المعنبيين بتأصيل ثقافة الشعبية والاتجاهات المقارنة مثل ببيبة إبراهيم أحمد أبو زيد وفاروق خورشيد وشوقي عبد الحكيم وأحمد مرسى ومحمد الجوهري وعبد الرحمن أيوب وأحمد شمس الدين الحجاجي وغيرهم.

الموروث السردى الشعبي والدراسات الثقافية:

تحول تلقي الموروث السردى الشعبي عند بعض الباحثين لعرب المحدثين من سؤال التأصيل والتظهير إلى الدراسات الثقافية وما يتصل بها من أبعاد فكرية. ولذا يؤكد هؤلاء أن دراستهم تندرج في إطار «الثقافة الشعبية» مستبدلين بذلك عن التسميات التي وجدناها عند بعض من سبقهم مثل مصطلحات «الأدب الشعبي» و«التراث الشعبي» و«الفولكلور» وغيرها. ونجد هذا الاتجاه الثقافي عند صلاح لروي في (ثقافة الشعبية وأوهام لصفوة، 2001). وتكشف لنا دراسته عن اهتمام كبير لبين ما قامت به الثقافة الشعبية من منوثة للأدب الرسمي وثقافة الرسمية (العامة). ولذا يعنى الباحث بتأصيل مصطلح (الثقافة الشعبية) الذي يعده مرادفاً لمصطلح (المأثورات الشعبية). وهو يرى أن مادة لثقافة الشعبية متنوعة تشمل المعتقدات والمعارف لشعبية والعادات والتقاليد

الشعبية والأدب الشعبي وفنون الحكاية والفنون لشعبية والثقافة لمادية¹²⁶.

وعلى الرغم من تأكيد الباحث على مصطلح ثقافة الشعبية إلا أنه يوظف مصطلحات أخرى في الدراسات التي انتظمها عمله منها: (الإبداع لعنني الشعبي) و (المأثورات الشعبية) و (الفولكلور لعربي) و (المأثور لشعبي) و (الفنون لشعبية). وأحسب أن الباحث كان لا بد له من عقد فصل تمهيدي يوضح لنا علاقة هذه المصطلحات بالمصطلح الجامع الذي ارتضاه وهو (الثقافة لشعبية).

وقد جعل عبد الحميد حواس مصطلح الثقافة لشعبية متعدد لمداخل؛ فقد عني بتأسيس لمصطلح النقدي مثل (نوع الجنس) و (نوع لعنني) في حديثه عن (المرأة والأعاسي الشعبية نسوية)¹²⁷. وكان لناهد أيضاً وقفة عند تلقي التاريخي وتطور النوع الأدبي السردى في حديثه عن قصة لعنانية (ألف ليلة وليلة لحكاية لبيان)، وكذلك في حديثه عن (مدرس رواية السيرة الهلالية في مصر). وشملت الثقافة لشعبية عنده كذلك الحكاية لشعبية و لنادرة والموسيقى لفولكلورية و لاحتفالات لشعبية مثل «دمية شم النسيم». ولم يعن عبد الحميد حواس بالتظهير لمصطلح (الثقافة الشعبية) بخلاف صلاح الراوي. و لاتجاه نحو الثقافة لشعبية يجعل دائرة البحث في لموروث لسردى لشعبي أكثر تساعاً، ولاسيما إذا أفاد الباحثون من معطيات (لنقد لثقافي) و (لدراسات الثقافية).

وسنجد اهتماماً كبيراً لدى بعض الباحثين من لنقاد لعرب لعاصر لعن بالسيرة الشعبية لعربية في سنوات الثمانينات وتسعينات من لعن العشرين؛ فسعيد بقطين على سبيل المثال أنجز أطروحته لهمة لعن لروي البنيات لحكاية في السيرة لشعبية¹²⁸. وقد قدم لها بالتظهير لنوع لمجسبات في السرد لعربي القديم في كتابه «الكلام والخبر، مقدمة لسرد لعربي». وقدّم بقطين مقاربة بنوية سردية لسير الشعبية لعربية من خلال سعيه لإقامة سرديات القصة



هـ من كتب التراث التي يقوم بطبعها منذ أمد طويل ولكنه لم يضاف إليها أو يحدف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو. وبعد أربع جلسات وحكم بالاستئناف حكمت المحكمة ببراءة الكتاب وبراءة ناشره من التهم المرفوعة ضده⁽¹³⁰⁾ أو الغريب في الموضوع أنه قبل بضعة سنوات وبالتحديد سنة 2010 سُجِّيت نسخة مصورة لألف ليلة وليلة عن طبعة دار الكتب المصرية حَقَّقَهَا أحد المستشرقين المعروفين وهو المستشرق الألماني هابخط، ثم أُتيحت النسخة مرة أخرى للداول!

السيرة الشعبية ودراسات النقد الثقافي والدراسات الثقافية، سقوط الشعبية ويزور الشعبي،

أرتكز علم السرد *Narratology* على تحليل الأسطورة والخرافة والرويات الشعبية عند بدء تأسيسه؛ فقد "كان كلود ليفي - ستر لوس Claude Lévi-Strauss رائد اللبث السردى حين دسّس الأسطورة من خلال المتطور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير. فالأسطورة بالنسبة ليفي - ستر لوس تألف من بنية مزدوجة إحداهما عالمية والأخرى

أو الاشتغال على الخطاب الحكائي كما وقف سيد إسماعيل صيف الله عند السيرة الهلالية متوقفاً عند ما اشتغلت عليه من مسكوت عنه في علاقة الأنا بالآخر⁽¹²⁹⁾.

محاكمة ألف ليلة وليلة في الثمانينيات من القرن الماضي،

رغم اعتاش الدراسات الشعبية في مصر منذ ثلاثينيات القرن الماضي من خلال تحقق عدد من الدراسات الأكاديمية الحادة الرصينة في مجال الثقافة الشعبية إلا أن كتاب ألف ليلة وليلة هـ بالذات تعرض لأكثر من محاكمة في مصر بوصفها مصدراً لطبعة بولاق الأولى والثانية القتين طبعاً طبعة حجرية في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي ورغم تداول هذا الكتاب بطبعاته الشعبية غير المهذبة ولا المُنَدَّبة بين أوساط القراء باختلاف فئاتهم إلا أن هذا الكتاب تعرض لمحاكمة مريعة جداً في منتصف الثمانينات من القرن للتصريح أنهم فيها ناشره حسين محمد صبيح يسلُّ الكتاب الذي نشره بحوي قصصاً وأفكاراً مرسومة مخلة بالأداب العامة وخاضعة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصري له في حين كان دفاع المتهم لُ هذا الكتاب



<http://www.alukah.net/Uploads/4431364314.jpg>

تقوم بهما إذ لا وجود لديها الثقافة عالية
نخبوية ولأخرى جماهيرية»⁽¹³⁴⁾

«هذا يمكن القول بأن الدراسات الثقافية
تحتل موقعا متوسطا بين اتجاهين أولهما ذلك
الاتجاه الذي يعارض صراحة الاحتفاء بالثقافة
الرفيعة أو الثقافة الصفوة كما تتجسد مثلا
في نصوص التراث الفكري المعتمد والتي يهتم
الأدب الإنجليزي بدراساتها، في مادة اتبعت
اتبي بدرمها علم اللوميني التقليدي وثانيهما.
ذلك الاتجاه الأكثر وضعية المعتمد من العلوم
الاجتماعية وصفة خاصة من الأنثروبولوجيا
الثقافية وعلم اجتماع الثقافة»⁽¹³⁵⁾.

لقد ظلت الثقافة كما يذكر عبد الله
اندلسي تتمحور حول «نخب تفرز ذاتها عبر
تغيرها سياسيا أو اجتماعيا أو علميا، وهذه
النخب السياسية أو العلمية هي من يملك لغة
التعبير والاختصاص، وكان اختراع الكتابة حدثا
مهما في تاريخ الثقافات حيث تأسست النخب
وتأسس خطاب خاص له مبادئ وشروطه، وبما
أن اختراع الكتابة أتاح ظهور النخبة العلمية فإنه
في المقابل قد أدى إلى ظهور جماعات لا تخصي
من المهتمين الذين لا يملكون قدرة على التعبير
عن أنفسهم وليس لديهم وسيلة إلى ذلك، هم

محلية»⁽¹³⁶⁾ واستمر البحث على خط مشابه عند
الشكلازي الروسي فلاديمير بروب Propp حين
شمل بحثه المبردي الحكايات الخرافية الشعبية
على النحو المعروف لدى دارسي هذا اللون من
السرد⁽¹³⁷⁾. وأسهمت الدراسات المبردية في
مزعجة بعض الفئات الأدبية القديمة، ومنها
طبقة النصوص، وهيمنة للتعلم الأدبي، فشرط
العلمية لا يعترف بلدب رفيع، وآخر متواضع،
وانما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل
المبردي⁽¹³⁸⁾.

كما أنه في مرحلة ما بعد الحداثة Pos
modernism أصبح لدينا نوعان من
الدراسات هما: «الثقافة العالية»، وتعالج الحياة
الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي
الإيمستولوجي، والنوع الثاني يعالج الممارسات
الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً
للدراس أو حتى تستحق الاهتمام بوصفها مجالاً
فكرياً أكاديمياً كالفن والسينما والشعر والأدب
وأهميتها الثقافية، وموضوع هذه الدراسات
هو الثقافة الدنيا⁽¹³⁹⁾. بيد أن هذا التقسيم إنما
هو تقسيم تطبيقي فلسفي ومصطلحي؛ ذلك لأن
الدراسات التطبيقية لما بعد الحداثة لا تعترف
بالحدود والحوار القائم بين الثقافتين، وإنما



المهمشة موضوعاً للتحليل، وبناء على هذه الدراسات أمكن للنقد الثقافي تناول أسطورة البوب الأمريكية "مادونا" أو ظاهرة المولات "لتحملت التحولية" وأثرها على الهوية الثقافية إلى جانب تناول الشائعات والنكت والتحليلات الرياضية وصولاً من ألباط الثقافة ارائحة عند عموم البشر⁽¹³⁷⁾.

بمثابة خاتمة،

لا بد من استكمال السير الشعبية العربية وغيرها من السرديات الشعبية الأخرى كالحكاية الشعبية على سبيل المثال في عصر انتشار ثقافة الصورة وبروز عدد كبير من الفتوات الفصائية. لقد كان الجهود الفردي الذي بذله على سبيل المثال الشاعر المصري عبد الرحمن الأبنودي مثمراً وفعالاً في تجميع نصوص السيرة الهلالية من صدور الرواة الشعبيين قبل موتهم وإنذار جزء كبير من ذاكرتنا الشعبية، ولكن تظل الجهود الفردية مؤثرة إلى حد ضئيل وهذا لا بد من تصفير الجهود المؤسسية سواء كنا نتحدث عن المؤسسات الثقافية الرسمية من وزارات الثقافة والهيئات الحكومية والجامعات العربية أم كنا نتحدث عن جهود ثقافية غير رسمية مُمثلة في بعض المنظمات الأهلية وفي جهود بعض ائحلو والأعيان من المهتمين بالثقافة.

الأبناء الفاسقون— حسب تعبير أرسطوفانيس— معثل الثقافة النخبوية— والفاسق لنة هو الخارج قياساً على فسوق الثمرة من قشرتها أي انسلاتها وحر وحها. وهذا يشمل النساء والأطفال والمعائير وجموع الأعمال والفلاحين والبدو، وتبلغ انعب هنا أرقاماً عالية، حيث تصيق قلعة للتعلمين وتتسع قواعد الأميين المهمشين ثقافياً وليس لهم دور في صناعة الثقافة لا استقبالها، وصار لهم ثقافتهم الخاصة المصطنعة مثلهم، وهي شفاهية بالضرورة وفي المقابل نخب ذات لظية عديدة لكنها تمتلك المفاتيح السحرية لإدارة التكون وتقرير المصائر. وأخيراً أشير إلى أن معادلة التثنية/ الثقافية تتحلل في ثنائية أخرى هي ثنائية، نخبوي/شعبي، وكل ما هو شعبي في يوم من الأيام قد يتحول في يوم آخر ليكون نخبوياً، بل إن ذلك مصير محتوم في كثير من الأمور، وتسوف يحري تبادل عجب للأدوار بين حالة شعبية تصبح نخبوية ومثال على ذلك نجد في أفلاكي أم كلثوم التي كانت شعبية عارمة ثم صارت نخبوية كلاسيكية⁽¹³⁸⁾.

في مرحلة الدراسات الثقافية The Cultural Studies أصبحت الدراسات النقدية لا تركز فقط على النصوص الأدبية للعمدة أو النخبوية، وإنما أصبحت الثقافات

في بداية عصر السينما العربية عرف الجمهور عنصرة بن شد من خلال أفلام مثلت بالأبيض والأسود في السينما المصرية، ولكن الآن وبعد قرن كامل على دخول السينما الوطن العربي، وبعد انتشار القنوات الفضائية بالسلسلات العربية لمزدحمة مدعة حصرياً في بعضها لا يزال استثمار المؤلفين ولقائمين على إنتاج هذه البرامج ضئيلاً فيما يتعلق بالسيرة الشعبية العربية. وأذكر من المسلسلات الناجحة التي وظفت جنس السيرة الشعبية العربية مسلسل «ليرير سالم» من إنتاج هيئة الإذاعة العربية ومن تأليف الرحل همدوح عدوان، ولقد حقق هذا المسلسل نسبة مشاهدة عالية جداً بسبب رؤيته الدرامية التي أسقطت لحاضر العربي لمشردم على هذه لسيرة الشعبية.

إن السيرة لشعبية العربية التي عيّنت قديماً في النقد لعربي القديم لأجور متصلة

بالتنقي المتعالي وجدت رواجاً كبيراً بين المتلفين على اختلاف أوساطهم وثقافتهم، وهذه هي المقارقة الكبرى التي أشرت إليها في بدء حديثي. إن هذا لتعلق يعود لنجاذبية الكبرى التي أحدثتها السيرة لشعبية العربية من جماليات السرد واختلاق تاريخ ثقافي مغاير ومضيق للتواريخ الرسمية. وهكذا استمر تخلق السير الشعبية العربية ونقلها من لأوساط الشفاهية إلى الكتابة وهكذا دواليك. وفي عصر ثقافة الصورة والوسائط الاجتماعية والدراسات الثقافية لاند من لاعتناء بجنس السيرة الشعبية العربية لكونها مكوناً رئيساً للسرد العربي القديم ولذات العربية في مختلف سياقاتها لتقافية والفكرية، وهذا المكون الرئيس كاشف عن ثقافة مسكون عنها غيّبت رسمياً على مدى هرون ولكنها أعلنت وجودها ولم تستسلم أبداً!

الهوامش

1 ابن الجوزي، أبو لمرج عبد لرحمن بن عبي القريشي (ت 597هـ)، كتاب نقصاص والمكرين، ط1، تحقيق قاسم لسمرائي، لرياض، دار أمية للنشر ولوزيع 1403هـ، ص 159.

2 انظر اللسان، مادة (دهم).

3 بن بجوري، سيد لحاطر، ط1، تحقيق آمم أوسلينة، دمشق، دار الفكر للنشر واسوري، 1987، ص 367.

4 الحريري أبو محمد القاسم بن عبي النصري (ت 516هـ) (درة العواصم في أوهم الحوص، ط1، تحقيق عرفان الطرحي، بيروت مؤسسة لكب استقافة 1418هـ/ 1998، ص 198/

5 نظر اصحاح مادة (سوق).

6 أبوسع، نصري يعقوب لدينوري (ت 410هـ)، التعبير في الرطب أو التقادري في التعبير، مخطوط

1 انظر: الجحظ، أبو عثمان عمرو بن نحر (ت 255هـ)، كتاب بحيون، تحقيق عبد اسلام هارون، بيروت: دار إحياء لثراث لعربي، لمجمع العلمي العربي لإسلامي، د ت ج 3، ص 78؛ انوري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد ابوهب (ت 733هـ)، نهاية الأرب في هون لأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة لمصرية لعامة للتأليف واسرحمة والطبعة ولنشر، (ج 4، ص 174).

2 التصفي، صلاح الدين حليس من أهلك (ت 764هـ)، نكت لهمين في نك لعميان، ص1 لاهرة لطلعة لجمالية 1911 ص 10

3 هو كلثوم بن عمرو العنابي (ت 220هـ) من ولد عمرو بن كلثوم الشعر الجاهلي صاحب العقفة، أديب، كاتب، شعر من شعراء الدولة العباسية شامي من أهل قيسرين بحية حمص، ومن ساكني بعدد.

الحكاية الشعبية: تكون أو لا تكون



http://www.aceshowbiz.com/eshiv00004530/alice_in_wonderland81.html

محمد المهدي بشرى
السودان

لا يسعى هذا المبحث ليقارن بين الحكاية الشعبية وبين الأقصوصة أو العمل الإبداعي الذي يوظفها بقدر ما يسعى لتبيان ما يلحق بالحكاية الشعبية من جراء الكثير من محاولات إعادة روايتها أو إعادة صياغتها. ففي كثير من الحالات تترهل الحكاية الشعبية وتفقد الكثير من قدرتها على الإيماء والرمز. ولا يقع في إطار هذه الدراسة أيضاً تلك المحاولات المتكررة لترجمة الحكاية الشعبية وتوظيفها في ثوب جديد مثل القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية الخ..

فالمبحث يركز بصورة أساسية على محاكاة رواية الحكاية بأسلوب يختلف نوعاً ما عن أسلوب الحكاية لتقليدية النمطي.

من نافذة نقول الإشارة لامتداد الصادق الذي يحمله الكثير من المبدعين لثقافات الشعبية، وبوجه خاص الحكاية الشعبية، ولقد طلت هذه الثقافة الشعبية تسحر حمهرة المبدعين والمفكرين وغيرهم، بل ما زالت لحكاية الشعبية تال الحظوة بدليل سيادتها في أجهزة الإعلام (زاييس، 1978). وعلى امتداد لعالم ما زالت حكاية الأخوين جريم وأليس في بلاد العجائب تشير خيال لصغار والكبار، وفي السودان ما تزال حكايات فاطمة لسمحة وود لتمرير نميش في وجدن الفرد الذي ما فتئ يستمد هذه الحكايات ويسعد بالسماع لها أو رؤية معالجاتها در ميا في قالب هتي جديد.

إن الكثرة ممن تصدوا لتوظيف هذا العنصر التراثي مقتنعون تماماً بضرورة تغيير هيكل أو محتوى الحكاية لشعبية أو الأسطورة مدافعين في هذا بمختلف الحجج، فمن قائل أن شكل الحكاية الشعبية ليس بمستساغ للدوق المعصري إلى قائل أن تحديد لا بد أن يلحق بالأدب الشعبي.

من درسي لفكور السود بين يدينون بالكثير لمكتب النشر لذي أسس كوحدة تابعة لوزارة المعارف لستودنية قبل لاستقلال (1956م). فقد نتبه هذا المكتب لجمع لحكايات الشعبية ومهد الطريق للاهتمام الجاد بالأدب الشعبي السوداني، وفي هذا الطريق واصل عبد الله الطيب دأبه لجمع رواية الحكاية لشعبية وقد ظهر بعضها مطبوعاً، وسنتناول في متن هذه الدراسة واحدة من هذه الحكايات، وهي حكاية فاطمة السمحة (الطيب، 61)، قصة نقول أن المساهمات لرتدة لمكتب النشر وللمبدعين في مجال لفكور فتحت الباب واسعاً أمام لتعامل مع الأدب الشعبي عمومًا والحكاية الشعبية بوجه خاص، وبرغم حداثة تاريخ ستلهم الحكاية الشعبية في الثقافة السودانية إلا أن هذا الاستلهم في أغلب الحالات لم يفسد ولم

يوظف لأغراض سياسية أو تجارية أو فكرية كما حدث في أوروبا مثلاً (زاييس، 1). لكن الكثير من لكتاب قصرو عن الفهم السليم لطبيعة الفلكلور إذ لم ينظروا للفلكلور كأداة ومن ثم أن لعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة جدلية لا انفصام بينها، لذا لم يكن من الغريب أن تحد هؤلاء لكتاب يركزون على محتوى الحكاية ونقل أن يهتموا بالرواية أو المؤدي لهذا الجنس الفلكلوري أو كونه أداء متجددا يقوم على عهد أربع: المؤدي، والجمهور الذي يشارك في صياغة هذا الأداء والنص ولسياق الذي يؤدي فيه النص.

خلاصة القول إن لعديد من هؤلاء الكتاب نظروا للحكاية الشعبية كنص وليس كأداء، ولشيش جميع هذا لختربا أربعة أعمال كنماذج، اثنين من هذه الأعمال أعدها مؤلفان معروفاً وهما عبد الله لطيب، والقاصرو لروائي إبراهيم سحقي. أما لعملان الآخران فهما من إعداد طلاب قسم لترجمة بجامعة لخرطوم حيث أنجز لعملان بواسطة هؤلاء الطلاب بمعونة الأساتذة.

ولكننا بصدد الحكاية الشعبية يتحتم علينا تحديد سماتها الأساسية، ثمة عوامل مل تحدد لحكاية كجنس فولكلوري وهي لنص، المؤدي والسياق تضاف هذه العوامل إلى رنود أعمال ومشاركة الجمهور في الأداء، ولعله من نافذة نقول أن الحكاية الشعبية كغيرها من الأجناس لفولكلورية لا تعيش إلا في الأداء المباشر بين المؤدي والجمهور، ولما كان الراوي أو المؤدي عاملاً حاسماً في خلق وبلورة هذا الجنس الفلكلوري فإنه يحتاج إلى وقفة خاصة.

لزمان ليس بالقصير لم يوضع المؤدي في مكان اللائق به كمبدع وليس كحافظ للتراث فحسب، وبفضل مساهمات فلكلوريين مثل (سو كولوف) وضرابه من الفلكلوريين لروس (شعراوي وحواس، 1977) إضافة لأوثك لذين نظروا لفلكلور كأداة سلوكية مثل ليند ديق، لراهامر بن أموس وهؤلاء جميعاً يعتقدون أن الفلكلور عادة ما يأتي كرسالة مشتركة بين المؤدي وجمهور، وقد نتبه لفولكلوريون لحيوية



<http://www.700bk.com/vb/bk182031.html>

جزء لا يتفصل من أسلوب السرد. (نفسه: 51)
خلاصة القول إن أدب الحكاية الشعبية ليس مجرد سرد فحسب بل هو عملية خلاقة تهدف لتوصيل رسالة للجمهور في قالب جمالي، هذه الرسالة هي اللغة الكامنة في جوهر الأدب، ولما كان لأدب يعتمد أساساً على الراوي وعلى أسلوبه الخاص كان من الصعوبة بمكان تسجيل هذا الأداء كتابة ولقد كانت هذه الصعوبة التي تلغ حد الاستحالة واحدة من لعقات التي تحول بين تسجيل مادة الفولكلورية بدقة وأمانة، وكثيراً ما أشار لفولكلوريون هذا الأمر، ومن أهم عوامل هذا الأمر استحالة الكتابة الصوتية إضافة إلى اختلاف الأداء في كل مرة عن سابقتها مما يشكل تعديدية النصوص أمام الباحث، وتجد مشكلة الكتابة الصوتية أكثر ما تكون حدة في قطر كالسودان حيث تتعدد دوتساين الأسن بتعدد وتباين الجماعات العرقية، وحتى في داخل اللغة الواحدة كاللغة العربية نجد اختلافات في طريقة لنطق، ويكفي أن نشير إلى أن ثمة ما يزيد على المائة لغة يتحدث بها سكان أقاليم السودان المختلفة، وقد اهتم باحثون الفولكلوريون منهم خاصة بأمر الكتابة لصوتية وسعوا لتدليل العنقات التي تحيط بها، فتجد سيد حامد حريز يعالج الأمر (حريز:

دور المؤدي في خلق الجنس لفلكلوري، سيد حامد حريز مثلاً ركز على هذا الدور وذلك في درسته لبرادة عن الحكاية الشعبية لدى الجمليين (الفحول وسليمان محمد إبراهيم: 1991) وقد بدأ حريز مساهمته ببيان العلاقة بين المؤدي وجمهوره، هذه العلاقة التي يعتبرها حريز ركيزة أساسية في خلق الجنس لفلكلوري، بل أن حريز أشار إلى روعة سمائهم، وهو يعتقد أن روعة أداء هؤلاء الرواة تعزى أساساً إلى مهارتهم وثراء مخزونهم من الموروث وإمكاناتهم للخلاقة للأداء الدرامي واستخدام لغة أقرب إلى الشعر (نفسه: 18). كذلك أشار حريز إلى أسلوب أداء الراوي والوسائل المختلفة التي يستخدمها لإبداع أداء حلاق، (نفسه)

أمّا أحمد عبد الرحيم نصر فقد درس الراوي وذلك في درسته للتاريخ الشفاهي لمايرنو (نصر، 1980)، فقد لاحظ أحمد نصر استخدام الراوي لوسائل بعينها لإثراء أسلوب الأداء، من هذه الوسائل توظيف حاص للغة حيث يخلق الراوي مزيجاً هريداً يتكون من لغامية والفصحى، ولا يقتفي هذا الراوي - يضيف أحمد نصر - بهذه الوسائل ولكنه يلجأ كذلك لاستخدام تعبيرات الوجه وإيماءات لحسد وكلاهما بمثابة

معالجة نص أعاد صياغته عبد الله الطيب، يقم عبد الله الطيب مع رصفائه من الشرويين لدين عملوا على توظيف الحكاية لشعبية في مجال تدريس لغة عربية للتلاميذ كما ذكرنا، وقد أعاد عبد الله الطيب من مكاداته كشاعر وعالم لغة وناقد أدبي في تنوع أساليب الحكاية الشعبية مما أعطى هذه التجربة مدقاً خاصاً.

وأول ما يستوقفنا في هذه التجربة هو الدقة والحرص على نقل الحكاية الشعبية قدر الإمكان بأسلوب يقترب كثيراً من أسلوب النص لشعبي (لطيب: 1978). فتجد عبد الله الطيب يحرص على استعمال اللغة لدرجة جنباً إلى جنب مع الفصحى وذلك لوعيه بضرورة الحفاظ على أسلوب ولغة الحكاية لشعبية، وقد أشار لهذا الأمر في مقدمة المجموعة التي أصدرها قائلاً: «وفيما يلي حكايات راعينا فيها الطريقة القديمة وحرصنا على أن نحفظ بكثير من عدائنا من وما أشبه» (نفسه: 1).

ولما كان العرض الجوهري له هو إثراء لقاموس اللغوي لدى الطفل لم يكن من الغريب تركيزه على شكل ولغة الحكاية مع اهتمام محدود بالمصنوع، ومهما يكن من أمر فإن صياغة عبد الله الطيب من نماذج لصياغة الأمينة و لجيدة وهو كذلك من كتاب لثلاثين الدين يحرصون على إبراز الشعر والكلمات الصوتية بالقدر الذي تسمح به كتابة اللغة العربية وذلك قبل لاهتمام بتدليل صعودات كتابة الكلمات الصوتية الأمر الذي حدث مؤخرًا جداً، وما يهمنا هنا تعامل عبد الله الطيب مع الجنس الفلكلوري فهو يحرص على نقله كما هو دون تدخل إلا في حالات محدودة جداً، أما فيما يتعلق بالشكل فهو يحرص كثيراً على استعمال لغة الراوي.

في حكاية فاطمة السمحة يركز عبد الله الطيب بصفة عامة على لقيمة لتعليمية للنص وذلك بهدف مساعدة التلاميذ على دراسة لفهم الأم، أي اللغة العربية، وكذلك يركز على بعض لموتيفات بحرص توسيع مدارك وحيل هؤلاء التلاميذ، ونجده يميل إلى تعبير النص

(1961). ويشير إلى صعوبات الكتابة لصوتية قائلاً «هناك صعوبات مختلفة تالزم استعمال هذه لطريقة «الكتابة الصوتية» في كتابة لثراث الشعبي السوداني ومن أهم هذه الصعوبات حقيقة أن لكثير من اللغات السودانية بما في ذلك عربية السودان الدارجة لم تدرس بعد دراسة صوتية مكتملة» (نفسه: 129).

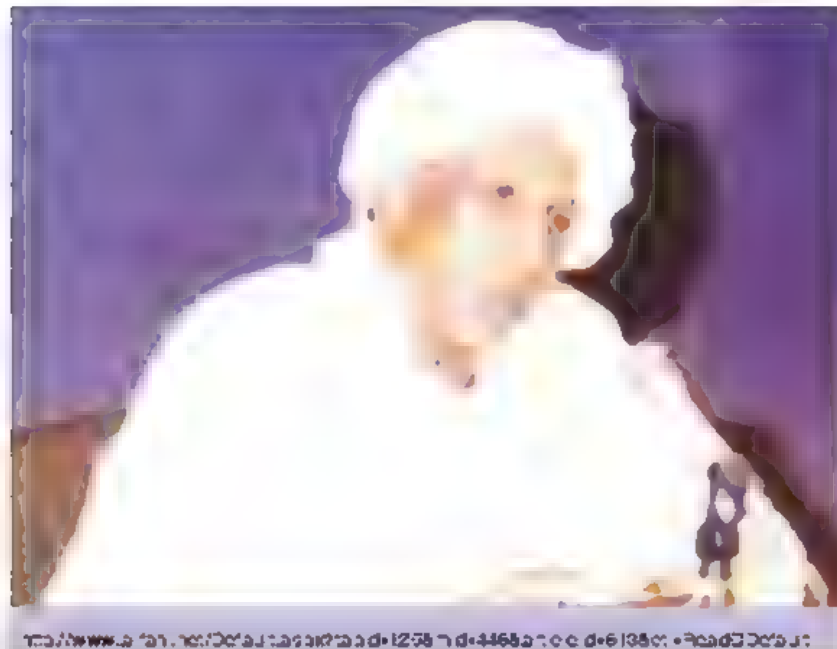
أما عبد الله علي إبراهيم وأحمد نصر فيعتقدان أن وحدة من مشاكل الكتابة لصوتية «عدم قدرة الحروف والحركات لكلاسيكية في اللغة لعربية على التعبير بسلامة ومادة عن التنوع والتباين الكاملين في اللهجات الدارجة» (إبراهيم وأحمد نصر 1968: 5)

لحلص للقول أن مشكلة الكتابة لصوتية موجودة في لكثير من لتقافات الأخرى غير السودانية فالكثير من الفولكلوريين يرون أن النصوص الشفاهية لا يعبر عنها كما ينبغي بالكتابة، فالكتابة ليست سوى «وسيلة ثانوية بالمقارنة للكلام (وذلك بحسبان) صعوبة التعبير عن النعم ونوع الصوت، إضافة لغياب الإيماءات الجسدية التي تصاحب الأداء وغياب الأداء الدرامي» (برستون: 304)

لكل هذه الأسباب لم يكن من الغريب أن نلمس قصور جملة من لنصوص المكتوبة لروايات شفاهية، بوجه خاص لنصوص التي نحن بصددنا، فقد فشل الدين أعادوا صياغة هذه لنصوص في تمثيل إثراء لغة القص الشعبي، لذا يلجأ الرواة لاستعمال لألفاظ لصوتية مع ما فيها من قوة وبلاغة في التعبير، ومعروف ولع الرواة بمثل هذه لألفاظ، ولا نجد ثمة كاتباً عد عبد الله الطيب يحرص على إبراز هذه لألفاظ وحتى بالنسبة لعبد الله الطيب تقى صعوبة كتابة هذه الألفاظ كما أسفنا وكما سنفصل في الجزء التالي من لدراسة.

فاطمة السمحة:

أشرنا من قبل لزيادة عبد الله الطيب في حقل لاهتمام بالترث، وسنحاول فيما يلي



عبد الله الفاييز

www.ashabshabi.com

ربما كان ما سبق مجرد إضافات ثانوية خاصة إذا قيسَت هذه الإضافات بالتغييرات التي نمس هيكل وبناء النص.

من هذه التغييرات تعطي عبد الله الفاييز عن أسلوب النص الشعبي في البداية والختام. فالحكاية الشعبية عادة ما تبدأ بعبارات نمطية مثل «حبيتكم ما بجيتكم» نيرد الجمهور «خيراً جاناً وجاك» (وقد يبدأ الراوي بقوله «قالتوا والله ينجبنا من خير قالتوا...» الخ انتبه جامعو التراث لهذه الأنماط من البدايات لما فيها من أهمية درامية للأداء. وأثبت عبد الله الفاييز هذه البداية النمطية في المقدمة فقط ولم يستعملها مطلقاً فهو يبدأ الحكاية مباشرة. كذلك للحكاية الشعبية خاتمة نمطية مثل قول الراوي «وانتشرت وانتشرت في حجر الصغير فينا» أو إشارة الراوي لمشاركته الزواح السعيد الذي انتهت به الحكاية. لكن عبد الله الفاييز لم يشأ استعمال أي من هذه النهايات ويفسر الأمر قائلاً: «ولكن السجدة يقطن للأشعار بنهاية كل قصة. وانتشرت وانتشرت في حجر الصغير فينا. وقد استبدلتها بعبارات ألفها بكثرة وكثرة مراراً في أعقاب في شعور الناس هذا الزمان والله المستعان» (نفسه: ١). وهو يبرر هذا التغيير بافتراض أن النصية التقليدية بمضمونها

بالإضافة والحذف وذلك بخلق موهبات لم تكن موجودة أصلاً. مثلاً في الحكاية تهرب فاطمة «ود أن عرفت أن أخاها قد قسم بأنه سيتزوج صاحبة الشعر التي وجدها. لكن عبد الله الفاييز يضيف أن فاطمة هربت لأنها تعرف شجاعة أخيها وجبروته وأن كل ما يقول حتماً فاعله» (نفسه: 19). وهذه الإضافة لا تخرج عن النص الشعبي فحسب بل غريبة تماماً على روحه. لأن الأصل في النص الشعبي الإيجاز والاختصار. أضف لذلك أن النص الشعبي لا يقدم تفسيراً لسلوك الأبطال. كذلك يضيف عبد الله الفاييز أن معهداً عندما رأى الشعر «انطوية قال والله ست الشعر دي إلا لمرسا ولو كانت فاطمة أختي» (نفسه: 19) في حين أن الكثير من نصوص الحكاية تكفي بقسم محمد بزواجه من صاحبة الشعر ولا تشير مطلقاً لتجزء الثاني من هذا القسم. وهذا أمر مألوف في الحكاية الشعبية التي تسعى لتشويق المستمع وتقدم أحداثاً دين تفسير. كذلك يحرص عبد الله الفاييز على إضافة عبارة «ولا سلطان إلا رب العالمين» كلما ذكرت نمطة «سلطان» ولا شك أنه هنا مدفوع بمقيدته الإسلامية وحرصه عليها لتأكيد وحدانية الله في أذهان أتلاميذ.

من أميز كتاب القصة فوق أنه روائي وفولكلوري هو إبراهيم اسحق (اسحق: د.ت)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد سيادة روح لقصة قصيرة واضحة في أسلوب لشاعري للسرد ولتفاصيل، إضافة لتركيز على شخصيات الحكاية وغير ذلك من ملامح القصة القصيرة كما نجدها في يرث الأدب لأوروبية.

مختص الحكاية يحكي كيف صدر ود لحطاب صديقاً حميماً لود الملك، ومن خلال هذه الصداقة يوفق لصديقان في لتعل على لكثير من الأخطار وذلك باستغلال ذكاء وفطنة ود لحطاب، وتنتهي الحكاية بوصول ود الملك للفتاة التي تعلق بها قلبه وزواجه منها، ومختص الحكاية لا يختلف كثيراً عن ملخص النص الذي أعده إبراهيم اسحق، عدا أن لكاتب يهتم بعض موتيفات القصة ويركز على أخرى، على سبيل المثال لا يهتم الكاتب بموتيف له أهميته الدرامية في سياق الحكاية ألا وهو الأسلوب الذي خُبر به ود الملك أصالة ود الحطاب ليتأكد من وفائه وصدقه، وقد أسهبت الكثير من نصوص الحكاية في تفاصيل هذا الأمر بل أن بعض هذه النصوص تشير إلى ما مفاده أن الصديقين شقيقان من بُوحد هو الملك. وكمثال لإعادة الصياغة التي اجترحها إبراهيم اسحق: «وفي يوم من أيام الصيف، خرج (ود الملك) من قصر والده إلى شاطئ النهر لتستره، وبعد أن وصل إلى الشاطئ جلس ينظر إلى النهر، ينظر إلى الموج والمراكب ذات الأشعة لطويلة تسبح في الماء». (نفسه، 5)

فإذا قرأنا هذا النص بما يحري في الحكاية لأصلية نجد استثناء الحكاية عن الإسهاب واللعو للإيجاز واستخدم لغة اقتصادية تنبئ عن الحدث فقط ولا تعلق عليه. إضافة إلى أن لحكاية لشعبية لا تهتم بالإطار لعدم أو المنح أو التفاصيل العامة للحدث، فليس ثمة إشارات في جميع نصوص الحكاية التي نحن بصدددها للموج أو شاطئ النهر أو المراكب التي تسبح في الماء، فالأشياء أو لأحداث تنبع أهميتها في الحكاية في قدرتها على تطور لحكاية أو دفع التوتر الدرامي

وكلماتها تلك قد لا تلائم ذوق الكثيرين، بهذا الحكم الأخلاقي يبتعد عبد الله الطيب عن أسلوب الراوي، ذلك لأسلوب الذي لا يخرج كثيراً عن ذكر الألفاظ ذات المدلولات الجنسية والتي يمكن أن تكون فاحشة بهذا القدر أو ذلك، فإلى وي الشعبي يهتم في المقام الأول جودة الأداء وهذه الألفاظ تعبر عن قدر من الحرية متاح للراوي، ولا شك أن السرد لشعبي في جملة يوفّر أدوات للتفيس عن القهر الاجتماعي.

إن عبد الله الطيب يعول كثيراً على بعض موتيفات مصمون الحكاية ويهمل الشكل وهو هنا لا يختلف عن الكثيرين من معاصريه الذين جردوا الحكاية الشعبية من شكلها التقليدي، وبرغم هذا الضعف يظل عبد الله الطيب من أميز الكتاب الذين سعوا لصياغة الحكاية الشعبية، فقد عمل جهده للحفاظ على نكهة ومذاق الحكاية وذلك بمرح العامية والفصحى في صياغة جمالية.

جملة القول إن حرص عبد الله الطيب على الموتيفات الأساسية للحكاية لشعبية وحرصه على أسلوبها النمطي جعل منه راوياً شعبياً، لذا كانت المجموعة التي جمعها تحتفظ بالكثير من خصائص الحكاية الشعبية كال تكرار ولأداء الدرامي والشعر و استعمال الكلمات الصوتية وغير ذلك من الحيل الفنية التي برع فيها الراوي الشعبي التي لا بد من توفرها في صياغة لحكاية الشعبية وإلا فقدت الحكاية بكارتها وحرارتها بالنسبة للجمهور.

ولا شك أن عبد الله الطيب قد استفاد من خبرته كباحث لغوي حاذق وكشاعر ولدا حافظ على روح لحكاية الشعبية، وفي هذا تصدق مع ما ذهب إليه عبد الله علي إبراهيم حيث علق على براعة عبد الله الطيب في الحفاظ على نكهة الحكاية الشعبية (إبراهيم: 1986)، يقول عبد الله علي إبراهيم «لو ضح أن عبد الله الطيب قد انتقل من بلاغة العامية إلى بلاغة الفصحى بما يشبه التزحلق لا التسلق». (نفسه،)،

ود الملك وود الحطاب:

قام بصياغة هذه لحكاية الشعبية كاتب يعتبر



<http://pbwhite11.wordpress.com/>

<http://www.search-best-cartoon.com/cartoon-people.html>

الكاتب، ولكنه يذهب لمسقى حصانه وحتى هذا الأمر ما كان ليكون ذا أهمية لولا ظهور الفتاة وما يتبع هذا الظهور من أحداث، وهكذا فإن الحكاية لا تومنّ للإطار العام أو مناخ الأحداث كما أشرنا، والأشخاص والأحداث تصور كما هي في تجريد تام عن الواقع المحيط بها.

لا يكتفي الكاتب بهذه التعديلات بل يجري تعديلاً أساسياً على موتيف حوهرى وهو ذلك الموتيف الذي يتعلق بؤود الحطاب، فالحكاية تحرص على تصوير بؤود الحطاب بمساواة تامة مع بؤود الملك وكلاهما يحتاج للأحر حاحة ماسة، حلصة بؤود السلطان الذي يمثل كـه بؤود الحطاب انقل للتدبير والحكمة التي بواسطتها ينقل بؤود الملك الصعاب التي تقف في طريقه، وربما لسنا نمة إشارة ذكية من قبل الحكاية لتصوير انصديقين يأنوعى وللاوعى، فأنوعى يمثل بؤود

نحو قمته، ولندخل على هذا لننظر في وصف لثاء بؤود الملك بالفتاة أول مرة كما يرد في الحكاية الشعبية. «بمدين قام واحد يعني ري بت ملك من مركز اسمه مركز سن، بـعدين في مركز من دا حات اثبت في بابور البحر حلت خايتي بي تحت» وقام بؤود السلطان ده يعني بؤود حميل حائل ينزل لبحر يعشى حصلن ، بعدين قام شاف اثبت هي في البابور» (نفسه، 5).

كما هو واضح فإن الحكاية الشعبية أحرم ما تكون على الوصول لحادثة لثاء بؤود الملك والفتاة حيث تقوم الفتاة بإشارات هي بمثابة لغز وسيكون لهذا اللغز أثره على تطور الأحداث، وواضح أيضاً حرم الحكاية على الاقتصاء في الكلمات فالفتاة لمست سوى بت ملك وبؤود الملك» وبؤود حميل حائل وهو لا يذهب للبحر لينظر للمراكب ذات الأشعة الطويلة» كما يقول

بل ذلك الود الذي يعبر به ود الملك عن عواطفه تجاه صديقه، لأن الحكاية الشعبية عادة لا تميل لوصف العاطفة ولا تهتم كثيراً بالجانب النفسي للشخص.

لكاتب يشير إلى رحلة لصديقين أرض لسن قائلاً أنها بنفت ثلاثين يوماً، شيء الذي لا تشير له الحكاية الشعبية مطلقاً وهذا الرقم بتدعه الكاتب، فأسوب لحكاية الشعبية كما هو معروف لا يهتم بالرمزية ولا بالمكانية، وعادة ما تكتفي الحكاية في حالة كهذه بالقول «وسافر الأيام وأيام»، أو بتكرار العبارة نفسها لإعطاء الإحساس بالبعد الزمني، إضافة لهذا أن الحكاية الشعبية كثيراً ما تميل لاستعمال أرقام معينة، إذا ما دعت لضرورة لذلك، وهي تلك الأرقام التي يشاع أنها قوة سحرية مثل واحد وثلاثة وسبعة.

خلاصة نقول أن كاتب أراح نفسه التدخل بحذف مؤثرات أساسية، كما أشرنا، في حين أسهب في وصف الشخصيات والأحداث بلغة شاعرة لا تتناسب وأسلوب الحكاية الشعبية وذلك لأن لكاتب وهو أصلاً قصير لم يستطع التحصن من لغة وأساليب القصة القصيرة كما ذكرنا.

الأسد والذئب:

هذه حدوتة صغيرة وهي أقرب ما تكون لطرفة، لكن أسلوب الراوي الشعبي ساعد في تطويلها وذلك لحرص الراوي على أن يشرك لسماع معه بوسائل متعددة مثل إطلاق الأسئلة دون انتظار إجابات لهذه الأسئلة. وهذا أسلوب شائع في القصص في الأدب الشعبي. إضافة إلى استعمال الراوي لأسلوب الأدب الدرامي مثل تقليد صوت حيوان ما أو لتمثيل الصامت لبعض لحركات أو الغناء إذ لزم الأمر، خلاصة القول، أن مضمون حدوتة الأسد والذئب موجز جداً وربما حفظ عن ظهر قلب من قبل الكثيرين من السامعين لكن المهم والمثير لهؤلاء السامعين هو أسلوب الأداء أو الرواية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الحكاية تنتمي لجنس المحادع أو المراءع، وهي تلك الحكايات التي يقوم بها حيوان غالباً

الحطاب، وذلك واضح في لجوء ود الملك كلما أعيتته أمور واستعصت عليه لود لحطاب القادر أبداً على فهم الأمور وفك الأغاز. وكما قد ذكرنا قبلاً أن بعض النصوص تحكي أن الصديقين هما في الأصل شقيقان لأب واحد هو الملك، لكن إير هيم اسحق لا يعبر كبير اهتمام لود لحطاب حيث يعطيه دوراً ثانوياً لا يتجاوز مساعدة صديقه في الوصول للفنأة فحسب. ولهذا انتهت الحكاية كما أراد لها الكاتب برواج ود الملك بالفنأة دون إشارة لمصير ود الحطاب بينما تكفي الحكاية الشعبية ود الحطاب بنفس لقدر الذي تكفي به ود الملك حيث يتوح كدح لصديقين بالزواج، والكاتب يشير لزواج ود الملك من الفتاة، وليس سواها حيث يقرأ في النص الشعبي قول الفتاة مخاطبة ود الملك «ما أنا مرت ود الحطاب...، يا ترمس أختك لي ود الحطاب...» حل ما في أبداً» (نفسه، 7) ولا يجد ود الملك بالطبع مناصاً من لرصوص لهذا الأمر وهكذا يتم زواج بنت السلطان لود الحطاب.

وهكذا تنتهي الحكاية الشعبية بمصاهرة الصديقين لتدوم صداقتهما كما قدر لها، ولا شك أن هذا لتعديل الذي أحراه الكاتب طمأن ود الحطاب وأضر بتوازن القصة التي انحازت أصلاً للصديقين معاً بشكل منطقي يتفق تماماً وتطور الأحداث.

لدا يمكن القول إن من عيوب هذا العمل تدخل الكاتب المباشر خلال لوصف وذلك باستعمال أسلوب لا يتناسب ومناخ الحكاية، وذلك بإطلاق الأوصاف المتعددة على الشخصيات والأحداث. في حين أن لحكاية عادة ما تكتفي بوصف واحد فحسب كما أشرنا فالكاتب يصف الفتاة بقوله «ونظر ود الملك فرأى بنتاً جميلة لم ير مثلاً في حياته»، وكذلك يستطرد الكاتب في وصف فرحة ود الملك بقوله: «وانفجر (ود الملك) ضاحكاً من الفرح وقال له (ود الحطاب) أنك صديقي حقاً وأنت ذكي يا صديقي وقد فرح (ود الملك) ذلك اليوم فرحاً شديداً».

ولا يعيب هذا لوصف الاستطراد فحسب

الثعلب يسور جوهرى عمداً على حبشه ودهائه. ففي هذه الحدوتة يتأمر الأسد على صديقه الذئب مسعياً أن العجل الذي ولدته بقرة الذئب إن هو إلا جنين خرج من بطن ثور للأسد ويحتار الذئب ماذا هو فعلى إزاء هذا الموقف ولا يجد مناصاً من لتوسل لصديقه الذكي الثعلب، وكما متوقع فإن الثعلب يعتمد على الحيلة لفصح زيف دعاء الأسد وكذبه.

وعلى الرغم من أن الصياغة الجديدة لم تغير كثيراً من جوهر الحدوتة إلا أن ثمة إضافات وتغييرات أفقدت الحكاية لأصية من قها وبكهنها، على سبيل المثال نجد تغير أسماء الحيوانات من الأسماء الشعبية ولألقاب إلى لأسماء لفصحى فالمرمحين يصبح (الذئب). والعشوم يصبح الثعلب. ولم يكتف الروي بهذه لتعديلات ولكنه أدخل تعديلاً يتعلق بمنطق الحكاية الشعبية التي تروي كيف أن الحيوانات أذعن لتادعاء الأسد، فتجد لحدث طبقاً لنص الحكاية الأصل كالتالي: (..) بعدينك الأسد شال لعجل حتاه تحت ثورو. بعدينك قال للحيوانات توري ولد، قالو ليه تمام التور بيد، عشان بخافوا منو كل الحيوانات قال (هكذا) تمام التور بلد. (سعيد وآخرون 1986)

لكن لكاتب حينما أعاد لصياغة أصبحت كالآتي:

” (..) وتمنى لأسد أن يكون له عجل فأحد العجل الذي ولدته بقرة الذئب ووصمه بالقرب من ثوره“

وقال الأسد:

”انظرو لقد ولد ثوري ذلك العجل فخافت كل الحيوانات من لأسد وقالت له: نعم، لقد ولد ثورك ذلك العجل (....)” (نفسه)

وكما هو واضح من النصين فإن الحيوانات لخوفها من لأسد وافقت على قوله على حسب النص الأصلي لكن لصياغة تشير لخوف الحيوانات من لأسد وكأنه أمر طارئ. الحيوانات خافت من الأسد ثم وافقت، وثمة إشارة لاقتراح الخوف بالموافقة، وهنا نلمس ثراء الحكاية

لشعبية التي تقوم على أرضية من لفاهيم والمعلومات أو لتقافة المشتركة بين الراوي وجمهوره فكلاهما يعرفان خوف الحيوانات من لأسد، لذا لا تحتاج الحكاية للإشارة لهذا الأمر كما لا تحتاج أيضاً للإشارة يسكن الحيوانات في الغابة وذلك على عكس الصياغة التي تبدأ بـ ”في غابة كبيرة سكن أسد وذئب“ إذ أن هذا أمر معروف سلفاً إضافة إلى أن لحكاية الشعبية بطبيعتها تميل للاختصار والإيجاز فلا تهدر لتفاصيل فيما لا طائل وراءه. نلاحظ كذلك أن لصياغة تعطي إحساساً مختلفاً عن ذلك لصادر من أسلوب الحكاية. فالصياغة توحى بما يفيد أن الحيوانات قد تخاف أو لا تخاف من لأسد ولا فها كان من داع للإشارة لهذا الأمر، فالأسد عادة ما يصور في الأدب الشعبي بوصفه ملكاً وسيد الغاب ويشار له بالألقاب الدالة على ذلك وما تعدد أسماء الأسد في النعات واللهجات لا تنوع على هذا المنحى.

وحالصة لقول أنه على الرغم من جودة لصياغة إلا أن أسلوب لنص الجديد ابتعد نوعاً ما عن روح الحكاية الشعبية وذلك بإهمال دور لجمهور في لأداء بشكل مباشر أو غير مباشر فهذا الجمهور مثلاً لا يحتاج ليعرف أن الذئب قد حاطب نفسه قائلاً

»أن الثعلب من أذكى الحيوانات لثعلب وحده هو الذي يستطيع أن يساعدي« (....) (سعيد وآخرون: 78)

وذلك لسبب بسيط هو القناعة المشتركة بين المؤدي و لجمهور بذلك ودهاء الثعلب وأنه حتماً سيكون له دور في لبناء للمعاري للحكاية لكن للإشارة لهذا الأمر تقسده.

أغنام التمساح

وهذه حكاية طويلة نوعاً ما ونبتلا الحكاية هما التمساح والثعلب (الطيب وآخرون 1979). وكما هو متوقع ومعروف فإن الثعلب يخدع التمساح لمرة بعد لمرة، وتبلغ سخريه الحكاية الشعبية قمته حين تحكي عن حداد لثعلب لتمساح لذي

لحكاية الشعبية لأهدر الأنفاز حول سمات التمساح، بل إن الحكاية الشعبية تدخل مباشرة للحدث متجاوزة الشخصية، تبدأ هكذا «كان في تمساح وأبو الحصين اتصاحبو، عديين لتمساح يدي أبو الحصين لغنم لميات يودهين لخريف (نفسه: 38).

وهذا لإيجاز في العذرة وهو سمة أساسية من سمات لحكاية الشعبية التي تحرص للإشارة لكل ما هو ضروري لتطور الحدث.

وثمة تعديل آخر أضيف للصبغة وهو في تصوير لحكاية للمفارقة الناشئة عن محاولات لتمساح خدع الثعلب، على عكس ما هو مألوف، فالتمساح بكل بطشه وعناقه لم يجد من جميع لحيوانات سوى الثعلب ليحرب خطه بخداعه، وهنا نجد إشارة لا تخلو من ذكاء من قبل لحكاية لشعية لهذه المحاولة البائسة من جانب لتمساح فوق أن هذا يعطي الراوي والثعلب معاً على حد سواء، لفرصة لتطور الحدث الدرامي بتمهيد المناخ لينتقم الثعلب مستعلاً كل دهائه من التمساح وينجح في خداع التمساح مراراً ومراراً ليس في البر فحسب وحتى في البحر، أي في عقر دار التمساح، بل إن لتمساح قد خدع حتى حين التمس المعونة من المرأة لمجوز. وفي نهاية الأمر تعلن الحكاية خيبة مساعي التمساح لذي لم يجد مناصاً سوى التآثر لكرامته الجريحة بضرب المرأة لمجوز.

إن الصياغة انتمت نوعاً ما من أسلوب وروح الحكاية الشعبية بإدخال تعديلات تكاد تكون أساسية على محتوى وشكل الحكاية هذا إضافة للأخطاء والعيوب التقيدية التي هي ملاصقة مشتركة لكثير من محاولات إعادة صياغة لحكاية لشعية مثل ابتكار عنوان للحكاية، إضافة صفات لشخصيات، اللجوء للوصف المهم للأحداث، ذكر أرقام بعينها مع عدم استخدام لتكرار المعروف في الحكاية وعدم اللجوء لذكر لكلمات لصوتية التي هي سمة هامة من سمات أسلوب السرد الشعبي حيث يحصر الراوي على تعبير عن أفكاره بالألفاظ قريبة لهذه الأفكار

يسعى لأخذ مشورة المرأة العجوز التي عادة ما يصورها العقل لشعبي كمرر للحكمة، وما تكرار القول «يا عجوز أم كلاماً بجوز» لا تأكيد لهذا الفهم، لكن الحكاية التي نحن بصدها تتحيز لشعب في جميع الأحوال وتصور ذكاءه لدي يمكن أن ننطلي حتى على لبشر وليس على التمساح فحسب، وتنتهي الحكاية بهروب الثعلب من الفخ الذي نصبه له لتمساح لتصبح المرأة العجوز وليس الثعلب هي صيحة لتمساح وينهل التمساح عليها صرباً إذ هي لسبب في فرار الثعلب ونجاته من عصابة عريمه لتمساح.

في مستوى لشكل لمس بعض التعديلات، فالصياغة تبدأ بشكل يختلف كثيراً عن بداية الحكاية الشعبية. وهذا النوع من البدايات وارد في جميع القصص التي عالجنها على الرغم من أن لحكاية لشعية معروفة بقوال وصيغ نمطية لنهاية كما ذكرنا فالعمل الذي نحن بصده يبدأ هكذا: «في نهر من الأنهار عاش تمساح كسول، وكان ذلك التمساح أحصر اللون ناعم للمس، وكان يحب لرفاد تحت أشعة الشمس» (نفسه)، وكما هو واضح فإن الأسلوب هنا لا يركز على الشخصية المركزية، لتمساح هنا، وكما تفعل الحكاية الشعبية التي لا تحتاج للإشارة لسكن الحيوانات في لغاية كما ذكرنا، فالتمساح هنا لا يعيش في الغابات ولكن يعيش في الأنهار وهو معروف لدى لذهن الشعبي بمجموعة من الصفات مثل لسطء، لكسل، الشر، إضافة لعلاقته بحيوانات مثل الكلب وطير الزهو، جملة القول أن التمساح يتجسد كشخصية كاملة في الدهن الشعبي بحيث تصح لمظة تمساح مشحونة بالكثير من الدلالات والمعاني وهي ليس في حاجة لتوضيح أو إضافة، لذا تصبح عبارات مثل «تمساح كسول» «أخضر اللون» و«ناعم للمس» من فصول القول، إن لم تكن زخرفاً ووشياً فحسب، والحكاية الشعبية تقدم شخصيتها مكتفية بصفة واحدة فقط بل إن هذه الشخصيات غالباً ما تقدم مسطحة بلا عمق ولا عاطفة ولا بعد سيكولوجي لذا لا تحتاج

بمثل استخدام الأنفاط الصوتية والأسلوب الدرامي ولحاكاة وجميع هذا يعكس قصور الصياغة عن بلوغ ثراء الحكاية لشعبية وهذا نفسه حدث نتيجة لفهم مخ من قبل الكثير من الكتّاب حيث ظنوا أن الحكاية الشعبية هي نص فحسب وليس أدء متكاملًا هو نتاج لمجموعة عناصر عدة كما ذكرنا من قبل ، لذا ليس ثمة نص واحد لهذا المؤدي الذي عادة ما يتوافر لديه محزون هائل من المعرفة لشعبية يعرف كيف يستخدمها ببراعة بحيث يكون لكل مقام مقال. إضافة لهذا لا يمكن تجاهل معايشة ومشاركة الجمهور للمؤدي في أدء الحكاية، وهذه المشاركة هي التي تضفي على الحكاية حيويتها ومدافها الخاص الذي يعتمد على حملة عوامل تتداخل وتكمل بعضها لبعض.

ويبقى السؤال إلى أي حد حافظ الكتّاب الذين سبق أن نظرنا في أعمالهم على روح النص الشعبي، وبشكل عام يمكن القول أنه باستثناء عبد الله الطيب لم يوفق الجميع في الحفاظ على هذه الروح وحاءت صياغتهم بلا حياة أو حيوية.

وربما وجدنا العذر لهؤلاء الكتّاب باعتباره أن لأدء الشفاهي شكل إبداعي له خصائصه التي تختلف عن الحكاية والصياغة الجديدة المقصود بها أصلاً مخاطبة قارئ واحد، هو الذي يمسك بصفحات كتاب أثناء الإطلاع، لكن الأدء لشعبي يحتاج لجمهور يعطي أذنيه وجميع حواسه للمؤدي ومع هذا يمكن تقريب الشقة بين النص الكتابي والشفاهي شريطة استعمال أدوات الراوي لشعبي والتي أشرنا لها سابقاً، بجانب هذه نجد جميع هؤلاء الكتّاب دون استثناء يعطون أنفسهم الحق في لإضاهة والحدف والتطويل للنص الأصلي للحكاية، وغالباً ما تتميز النصوص الجديدة بلامح لا تتوفر في النص لأصلي وأهم هذه الملامح، إعطاء عنوان للنص، عدم استعمال الكلمات لصوتية، تحديد الأرقام، تجنب استعمال تكرار لعبارات، وقد يمكن حصر هذه الملامح في جدول حيث يلخص الفرق الكبير بين النص لشفاهي و لنص المكتوب.

الملح	النص الشفاهي	النص المكتوب
أسماء شخصيات، موقع، حياة، لح.		+
نسجام الأفعال و لصمائر.	-	+
التكرار	+	
كلمات صوتية	+	
أرقام محددة وتوزيع		+
الأرقام 7.9.3	+	
محرمات	+	
نصوص متعددة	+	
عمق نفسي		+
تشخيص		+
تدخل الراوي أو لكتّاب	+	

الإبداع وآليات التجديد في الشعر الصوفي الشعبي



<http://www.alsoufia.com/main/3748.html>

إبراهيم عبد الحافظ

مصر

تحاول هذه الورقة أن تختبر نظرية الصيغ الشفاهية Oral Formulaic Theory التي رادها كل من ميلمان باري Milman Pary وألبرت لورد Albert Lord، وهي النظرية التي طبقت على الملاحم اليوغوسلافية الطويلة. وقد تم اختيار أحد الأنواع الأدبية الحية، وهو الشعر الصوفي الشعبي وهو نوع قصير نسبياً الذي يتناوله منشدوا الذكر ودرأويش الصوفية في الموالد والمواكب وحلقات الفكر والحفلات الصوفية لتطبيق هذه النظرية.

من الصوفية الرسميين أو لنقل المتعممين. ثم أنها تولدت بعد ذلك بين جموع الدراويش والمريدين فردوها. **والثانية** أن بعض الأفكار الصوفية اتخذت من الأشكال الأدبية الشعبية كالموال و لرجل والموشح... إلخ مجالاً للإبداع إلى جانب القصيدة المعروفة في العربية. ولكن التأليف بواسطة أفرد معروفين لا يمنع من استمرار الإبداع والتجديد وبخاصة في الموشح (الشروح) والأزجال.

أولاً: مفهوم الشعر الصوفي الشعبي

يقصد بالشعر الصوفي الشعبي ذلك الشعر الذي ينتجه "تأليفاً وُداءً وتقليداً" جماعات درويش صوفية بوصفه متاجراً للمعتقدات لصوفية الخاصة بهم، وما نتج عنها من طقوس وشعائر. ويختص بأداء هذا النوع من الشعر مجموعة من المنشدين المحترفين، ومن ثم لا يستطيع أشخاص غيرهم روايته، فالمنشدون هم حملة هذا النوع من المأثورات، وفي ذلك تصدق إشارة بان فانسيف التي تقول فيها: "إن هناك بعض المأثورات التي تتصف بأنها قد تكون معرفة خاصة بمجموعة معينة، كما أن البعض الآخر قد يكون معرفة عامة، ترددها جميع طبقات شعب"⁽¹⁾.

وإذا كان منشدو الذكر - الرواة الأساسيون لهذا الشعر يقومون بدور مؤثر وفعال في سبيل لحفاظ عليه سواء من حيث حفظ النصوص وتداولها، أو من حيث تطويرهم لأساليب الأداء، فإنهم يعتمدون على مصدرين أساسيين. الأصل لمطوع (لقصائد والموشحات) وأصل الشفاهي لخالص (المواويل والأزجال والأدوار)، وبمعنى آخر تلك التي اتخذت شكلاً ثابتاً وحفظت عن طهر قلب ثم تناقلتها لرواة، أو تلك التي تخضع لحرية المؤدي فيؤديها بطريقة الخاصة، حيث تنتمي القصيدة إلى النوع الأول، بينما ينتمي إلى نوع الثاني الشروح (المواويل) والأدوار.

وتهدف لورقة إلى إلقاء الضوء على آلية التناقل وبعض أساليب الإبداع والتجديد في هذا النوع الأدبي الشعبي. لذي سأمرّحط بالطرق الصوفية وما زال أدوم مستمر حتى الآن. والمنشدون هم حملة هذا النوع من الشعر ويعتمدون بعض كتب الإنشاد المطبوعة كمصدر لحفظهم لأدبي مثل كتاب صفاء العاشقين، والأنوار البهية في مسح حير البرية.. وغيرها، كذلك الأشعار المنسوبة لابن الفارض وابن عربي والبوصيري وغيرهم من كبار شعراء الصوفية، إلا أن هؤلاء المنشدين يعتمدون كذلك على مصدر شفاهي إلى جانب هذا المصدر المدون. وقد برع المنشدون في خلق طرق جديدة للأداء معتمدين على تقاليد الموروثة وعلى المادة المتناقلة شفهيًا. من خلال علاقة التلميذ بأستاذه أو علاقة الابن بولده كما هي الحال عند عدد كبير من المنشدين⁽²⁾.

وهؤلاء المنشدون "يتعلمون بالتلمذة مثل الصيد مع صيادين ذوي خبرة، على سبيل المثال، وبالأخذ عن الشيوخ وهو نوع من التلمذة، أو بالاستماع وبإعادة ما يسمعون، وباستماع مواد أخرى قائمة على الصيغ، وبالأشتراك في نوع من التأمل الجمعي في الماضي، بهم يتعلمون بكل هذه الطرق وليس بالدراسة بمعناها الدقيق"⁽²⁾.

وحتى بلقي لضيء على قضية الصيغ الشفاهية وأساليب لتجديد من قبل المنشدين، فإننا نتناول ذلك من وجوه أربعة:

أولاً: مفهوم الشعر الصوفي الشعبي.

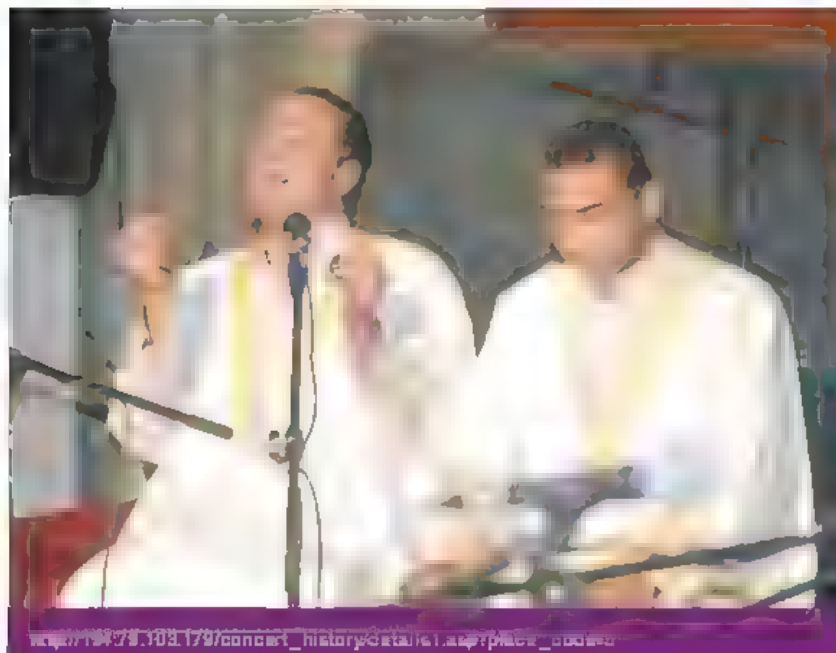
ثانياً: الخلفية لتاريخية لهذا النمط من الإبداع حسبما تظهره الشواهد لتاريخية.

ثالثاً: الشكل أو لأشكال لأدبية التي سدع هياها هذا لشعر.

رابعاً: أساليب التجديد والإبداع.

وعيناً أن نسدع قبل الدخول في الموضوع نقطتين أساسيتين:

الأولى أن بعض هذه الأشعار يؤلفها أفراد



هناك ثلاثة مستويات من الشعر الصوفي ولكنها تدخل جميعا لثناء الأداء، ويتحكم في كل نوع منها اعتبارات خاصة، وهذه المستويات الثلاثة هي:-

1 - الشعر للصوفي الرسمي - إن حاز القبول - وهو القصائد التقليدية ذات المحتوى الفيلسفي والرمزي المنسوبة لشعراء معروفين، والتي كتبت بلغة فصيحة مثل قصائد ابن الفارض وابن عربي والبوصيري، وغيرهم من كبار شيوخ الطرق الصوفية.

2 - الشعر شبه الرسمي وهو القصائد البدوية في كتب الإتياد ذات الطبعات الشعبية من أمثال: روضة الصفا في مديح المصطفى، والأنوار البهية في مديح خير البرية، ومناهل الصفا، وقاموس أهل الفلاح وغيرها من المصادر، بما تحتويه من قصائد في المدح، وانتقل بالله، والنبوي، والتوسل بالنبوي وآل البيت وغير ذلك.

3 - الشعر للصوفي الشعبي وهو المنابع من أقوام لشعب سواء من ناحية لشكل الأدبي مثل النوال (الشرح)، أو من ناحية السيلاق الذي يؤدي فيه، بالإضافة إلى المعايير الخاصة بالشعبية بوصفها تعبيراً جماعياً، حيث ينشد هذا الشعر خارج إطار المساجد والحضرات

ويتحدد الشعر الصوفي الشعبي بمعايير ثلاثة هي:-

1 - التزامه الشكل الأدبي الشعبي غالباً للتعبير مثل النوال والزلزل وغيرهما، وتوسله بالعامية على الرغم من أنه ينشد مع الشعر الصوفي الفصيح.

2 - التزامه التعبير عن وجدان جماعة معينة من الصوفية هم الدراويش (الفقرا) (4)، وهم جماعة من أتباع الطرق الصوفية يميلون إلى الجلب العملي، ويعتمدون عن الجانب الفيلسفي، حتى عندما يعبرون عن الأفكار والتصورات الصوفية المستمدة من ترك للصوفية الشعري الرسمي.

3 - اتخاذ المناسبات الشعبية مجالاً للأداء مثل الموائد والليالي وحضرات المساجد أمام أضرحة الأولياء.

ووفقاً للمعايير السابقة، فإن الشعر الصوفي الشعبي هو ذلك الشعر الذي يؤدي إنشاده في مجالس الذكر الشعبية في الموائد (مولد النبي وموائد الأولياء) وفي الليالي وحضرات المساجد، وينتمي في أغلبه إلى الثقافة الشعبية، من حيث ارتباطه بالمارسات الخاصة بجماعات الدراويش ومرثدي الموائد.

المرتبة الخاصة بكل طريقة، وإن كان يمتزج في الميدان مع النوعين السابقين⁽⁵⁾.

ثانياً: تطور هذا النمط كما تظهره الشواهد التاريخية

ارتبط السماع بمجالس الذكر الصوفية منذ نشأة هذا الاتجاه في الإسلام، كما ارتبط بها إشد الشعر بالنعم، وقد تعدت هذه لظاهرة وتطورت بعد إنشاء الخانقاوات والربط والزوايا لدرأويش الصوفية في مصر في منتصف لقرن لسادس الهجري كما تشير إلى ذلك المصادر لتاريخية⁽⁶⁾. وقد صارت هذه لخانقاوات و لرويا ممد رس لتلقي تعاليم المشايخ، فانتشرت لظاهرة حتى عمت مصر كلها بين لأوساط الشعبية، بل إن لصوفية "أعطت مجالا خصبا للثنين الشعبي فلم تقتصر حلقات الذكر على الشيوخ ومريديهم، ولكنها تعدتهم إلى أحرى من الناس ممن لم يتحقق تماما بالطرق لصوفية ولكنهم رعويا في تحقيق السلام لروحي من عملية الذكر"⁽⁷⁾.

وقد كان لمشاركة هؤلاء الناس في حلقات الذكر الصوفية أثر كبير في انتشار الصوفية بين الأوساط لشعبية، فحقق ذلك الانتشار قوة واستمرارية عبر الزمن⁽⁸⁾.

ومهما اختلفت الآراء في أصل وبشأة لإشاد والسماع والتواجد في حلقات الذكر، ورجاع تلك الأصول إلى مصادر غير إسلامية (مصرية قديمة أو بوذية، أو مسيحية، أو فارسية) لا أنها تجمع في النهاية على أن تلك الأصول قد تفاعلت في النهاية و خلقت لنا هذه لظاهرة التي تعبر عن الأفكار والمعتقدات من خلال أشعار خاصة بها، "وكان لنشدون و لقوالون يترنمون بقصائدهم وأشعارهم في الخلوات وبين المقابر وفي حصرت الذكر لصوفية... كما كان يصحب إنشادهم صرب بالدفوف وعزف بالثابة"⁽⁹⁾.

ثم إن انتشار الصوفية في الأوساط الشعبية أدى إلى ظهور هئات الدراويش لدين ألفوا أشعارهم بالعامية المصرية، وحرصوا على إشادها في لأسواق ولساحات، ونمودج ذلك أبو الحسن الششتري في أرجالته المشهورة⁽¹⁰⁾.

شيوخ من أرض مكناس
وسط الأسواق يغني
إيش على من الناس
وايش على الناس مني
إيش عليا يا صاحب
من جميع الخاليق
أهل الخير تنجو
واتبع أهل الحقائق
لا تقل يا بني كلمة
إلا إن كنت صادق
خوذ كلامي في قرطاس
واكتبوا حرز عني
إش عليا من الناس
وايش على الناس مني

ومما رواه الجبرتي عند الكلام على أهل لبدة كجماعة العفيفي والسماوي والعربي والعيسوية «فمنهم من يتخلق ويذكر الجلالة ويحرفها وينشد له المنشدون لقصائد والموالات، ومنهم من يقول أبياتا من بردة المديح للصوري ويجاوبهم آخرون مقابلون لهم، بصيغة صلاة على النبي»⁽¹¹⁾.

وقد أشار دواردين إلى بعض مظاهر الإشاد في كتابه المصريون لمدثون شمائلهم وعادتهم، ولكنه لم يورد أبا من أشعار هؤلاء الدراويش أثناء موكلهم، أما بورين "Bouriant" لمستشرق الفرنسي في نهاية القرن الماضي فقد جمع مجموعة من الأرجال (أدوار الرجل) أو أعمال الزجل من أد الدراويش التي تكشف عن أفكارهم ومعتقداتهم في الأولياء، وتوسلهم بالنبي وآل البيت ومواعظهم لنفس ومدايحهم، ومنها هذا النص لذي أورده محمد فتديل البقي في كتابه أد الدراويش.

وامدح رسول الحق عين الأعيان
كهف العواجز في نهار الموقف
هيم يا فؤادي هيم بمدح المختار
وابذل المجهود بمدحه أشرف
من يمدح الهادي يتال المطلوب
أهين فلو دهري إلى أنصف

واسعى على عنده وأقول له جبرنى
يا محمد أنا منسوب أتيتك زائر
يا رب بالهادي تكن لي هادي
واغفر جميع ذنبي لأتلك غافراً⁽¹²⁾

في كل من مدحوا الرسول من بعده، ولا زال
كثيرون ينشدون قصيدته أو يؤلفون على
بهجتها حتى عهد قريب كالبارودي وشوقي
حتى إن بعضهم نهج على مطالعها القائل
أمن تذكر جيران بذي سلم

مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق في الظلماء من إضم

وأما لشروح (المواويل) والأزجال فقد تأثرت
بذات الأفكار التي تناولتها القصائد، إلا أنها
عتمدت على «الصيغ الشفاهية» لصياغة الأفكار
لشائعة بين الدراويش، وابتلغت من مجموعة من
لأفكار العظمى تتداخل منها أفكار صمر وهكدا،
فأغرقوا في أشعار لتوحيد. ووصف الذات،
والتوسل بالله، و النبي، وآل البيت، ولأولياء،
فضلا عن لخمير لمعنوية والحب والعشق
للإلهي ونبوي، وفي السوك وتربية المريدين،
ثم أصرقت في كرامات الأولياء لمنظومة. وحتل
دات المدح لنسبة قطاعا كبيرا من الأشعار
لشعبية في أشكال المواويل ولأزجال. وقد استقرت
مجموعة من الصيغ من خلال تقاليدهم. وأهم
تلك لصيغ ثباتا هي التي تعبّر عن أكثر الأفكار
شيوعا وانتشارا⁽¹³⁾ فتجد فكرة النبي «سافي
لأرواح» وهو يسقي القوم خمرا معنوية، وفكرة
تصدق الدراويش بآل البيت «يربّ لهم لا بضام»
«حبيبهم لا بضام»، ووصف الدراويش أنفسهم
«سافرين الليل» «ساهورحى الليالي» «ساهر
عقب ليل» وهكذا، وحتى التوسل بالأولياء
لمعروف بالمدح فقد استخدموا فيه الألقاب
المشهورة على صورة صيغ «يا سيدنا الرفاعي،
يا مقيد الأفعى»، يا أب العلمين يا ساكن أم
عبدة باع بوشموع هابدة». وقد استخدموا في
ذلك طريقة لإحلال وإبدال بالنسبة للصيغ
كما يظهر في النص التالي:

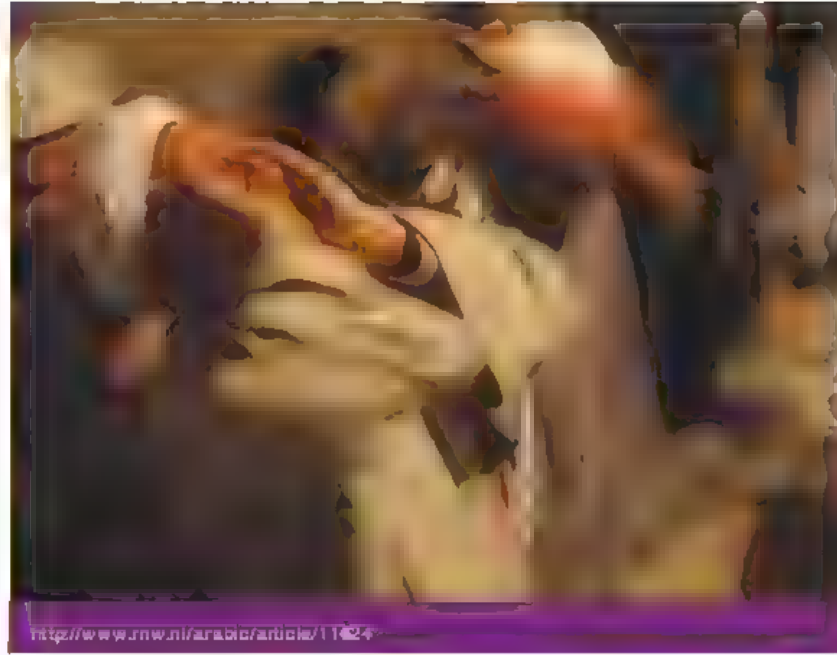
يا قطب جينا الحمى ننظر كراماتك
يا قطب دا احنا رعيه من رعاياتك

ومع بدايات القرن العشرين استخدمت
أشعار الدراويش في المولد ولواكب خارج نطاق
الحصرات، وارتبط بها مظاهر من التجديد في
أسلوب الأداء، بما يشبه (الموجة) في مجالات
الإبداع، وكان من أهم مظهرها في الشعر
الصوفي الشعبي، والشعر لديني عموماً، أنه
خرج من حدود الحضرات داخل المساجد ونقل
إلى لساحات والمولد متخذ أسلوباً جديداً
باستخدام الآلات الموسيقية ومن بعدها أجهزة
الصوت الحديثة، مما فرض عليه تقاليد جديدة،
وأضاف إليه مظاهر حديثة من مظاهر التجديد
حتى يومنا هذا.

ثالثاً: الأشكال الأدبية في الشعر الصوفي الشعبي

تؤكد الشواهد أن الصوفية قد التزمو
بالإبداع من خلال لأشكال المعروفة في الشعر
العربي عموماً، فكان أغلب ما يرددونه القصائد
والشروح (المواويل) ولأزجال وبعض الموشحات
والأدور، وتحدث قصائد الصوفية شهرة كبيرة
في اتجاهين هما

- 1 الحب الإلهي، وانصرف إلى لتغرل في الذات
الإلهية، والتوحيد وذكر صفات الجلالة،
وبرع فيه صوفية مشاهير كابن المارص وابن
عربي واتخذ من شكل لقصيد العربية
ونائها نموذجاً يعتدي، وقد ستمرهد
لشعر يؤدي في المجالس والحصرات مند
سئاته وحتى الآن.
- 2 الحب النبوي (المدح). وانصرف إلى
التغرل بالحصرة المحمدية والتوسل بالنبي،
وأوصافه وقصة المولد، وقد برع في المدح
لصوفي الشهير البوصيري الذي أثرت برده



<http://www.mwnl/arabic/article/1124>

تعمل بعض الأفكار الرمزية لدى الصوفية، إلا أنها أقل إغراقاً فيها وأحف حدة، شأنها في ذلك شأن التعبيرات الشعبية الأخرى، كما يشير إلى ذلك الأستاذ أحمد رشدي صالح في كتابه الأدب الشعبي عند تناوله للشعر الصوفي الشعبي ولشروحه إلى أدب المعتقدات وأغاني التحمير الدينية. فقد ذكر أنها «تميل إلى التحسيد وإلى تقبل الخوارق مما يستتبع كثرة لتصميمات الأسطورية، والصورة البارعة في مأثوراتهم تظهرنا على احتمال تجاربهم الفنية ونضجها المشهود»⁽¹⁵⁾.

فالنراويش من الصوفية يحترمون هذه الإشارات الأسطورية والقصصية ويستحضرون بها محفوظاً من التاريخ الأسطوري والاجتماعي. السيد إلهي من الشبال مد ايده جاب الأسير من بلاد الكفر بحبيده

وهي تشير إلى كرامة البدوي «حلاب الميسرة». ونص آخر يشير إلى كرامة الدسوقي عندما أخرج الطفل سليما من جوف التمساح بعد أن ابتلعه يقول:

القطب نادی من الحلوه وسره فاح
جاب الثوئد من البحر راكب التمساح

وإذا كنا تلفظنا بضايح من يضاماتك
الغيب يفض، وتكن الصفح عاداتك⁽¹⁴⁾

ونشد آخرون هذا النص مع إبدال وإحلال بعض الكلمات.

يا أبا الرحيل، جينا الرحى، نرجو
كراماتك

ما نقصد الهجر، ذا احنا بداياتك
إذا كنا أساناً في طلباتك
الغيب من شأننا، والصفح عاداتك
«(أ) الرحيل لقب لسيدى الأعصر بهنيم)

كما يظهر في صورة ثالثة مع إحلال اسم ولي آخر:

يا بدوي جينا الساحة، نرجو بركاتك
ما نقصد الهجر، ذا احنا بداياتك
إذا كنا قصرونا في طلباتك
الغيب من شأننا، والصفح عاداتك

ومع ذلك فإن لتأثر بالقصائد التي أنشدها الصوفية (المعلمون) كابن الفارض وابن العربي، والبدوي والدسوقي وغيرهم، ظلمة تماماً في أشعار النراويش الشعبية التي وإن كانت

وليس معنى أن أشعر القصاصد من تأليف أفراد معروفين، أو بمعنى آخر (متعلمين) أن الإبداع في هذا المجال كان حكراً على هذه الطبقة دون غيرها، فهناك من دراويش الصوفية من غير المتعلمين من لمبدعين ولنشدين من يمتلكون القدرة على الإبداع والتأليف، سواء كان ذلك أثناء الأداء أو كان ارتجالاً لبعض النصوص، ويوضح محمد الجوهري ذلك بقوله «أن يكون الإبداع حكراً على طبقة معينة أو لطبقة لأعلى لقدرة على الإنتاج والتأليف... فهذا أمر غير منطقي، حقيقة قد تكون الطبقة العليا هي التي تلتقط المبدعين من طبقة الدنيا وتحضنهم وتوصلهم إلى مستويات أوسع، والطبقة العليا لديها القدرة للخروج عن المألوف فموقف لتجديد (الموضة) يكون في الطبقة العليا أولاً، لأنها أقدر لطلقات على التعبير. ولكن في حقيقة الأمر هو استحدام حياة فلا يوجد شيء ينتهي، إنه يتجدد» (16).

وتؤكد الشوهيد لميدانية هذا الرأي إذ أن دراويش الصوفية لم يتركوا شكلاً من أشكال التعبير الأدبية لشعبية لا وصاغوا فيه أفكارهم، حتى أنهم عبروا عن تلك الأفكار في بعض الأنواع الشعبية لنقرضة كالقوما والكان وكان، ومن ذلك بعض النصوص التي كانت تغنيها إحدى المغنيات وتدعى «فاطمة الجمالية» (17)، وهي من مغنيات لقرن لعاشر لهجري، السادس عشر الميلادي، وهي تهنئة بأخوة وأخذ عهد فتقول في مطلع الكان وكان.

هذا النهار يصلح

نعمل وليمة هايله

لأجل هذه الأخوة

في حضرة الأجواد

إلى أن تقول

فالمصطفى قد خاوا

بالعهد بين المؤمنين

الهاشمي التهامي

من جاد بالارشاد

وفي نص آخر «تهنئة بلبس الصوف» لأحد الدراويش الذين نصموا إلى طريقة صوفية:

يا زاهداً في الدنيا
وطالباً للأخوة
إن ردت إليك تحسب
من جملة السادات
قم واللبس الصوف ووافق
قوما عند الدنيا أعرضوا
وملقوها نالاً
خوفها من الآفات

إلى أن تقول

والعهد مأخوذ عليك
لا ين الرهاضي قدوتي
وللسطوحي^(*) شيخي
ومن له الحالات
فلبس الصوف يفتح
بدقة^() أو ملح جريش^(***)**
أو كسرة أو قرقوشة^(**)**

تغنى عن الشهوات

* السطوحي أحد ألقاب لقلب المعروف السيد لبوي.

(**) ملح جريش، ملح خالص مجروش.

(***) دقة كلمة عامية تعني حليط من الملح و لسمسم.

(****) قرقوشة قطعة الخبز انشأف.

ومن لو صح أن نزول الأفكار من الطبقات المتعلمة (الصوفية) تلقائي وليس أوتوماتيكياً، ومصحوب بإعادة تفسير وتحويل وتعديل في الوظيفة، فهذه المعنى أو هذا النص احتار بعض لأفكار الصوفية في الدعوة إلى الدروشة وتفصيل حياة الفقر ولزهد وهو مقام صوفي عبر عنه كبار شعراء الصوفية بأساليب معقدة في الرمزية. وهنا تحول النص إلى لغناء في مناسبات عديدة وقام بوظيفة جديدة وهي التطريب.

رابعاً، أساليب التجديد والإبداع

من أساليب تجديد والإبداع في الشعر لصوفي الشعبي وجوه ثلاثة هي:

1. كيفية تطويع لشكل الأدبي القائم (لقصيدة/ الموال) إلى الأداء.

المدة الزمنية لكل مقطع عن الآخر، ولا يرجع ذلك إلى عدد الكلمات في كل مقطع، وإنما يعود إلى أسلوب الأداء ولتقديم الذي يتبعه المنشد أثناء لقائه، ويختلف المنشدون في أساليب الأداء ويطلقون المبدن على نماذج تند عن الحصر.

أما الموال فإن تغييرا كبيرا يحدث في الشكل وفي أسلوب الأداء بوصفه خنقا جديدا للنص، بالإضافة إلى الحذف والإحلال ومما يلاحظ بصدد الموال ما يلي:

1- يطلق المنشدون دراويش الصوفية على هذا الشكل الشعري الشعبي (لشرح) وكأنهم يميزونه عن الموال كمصطلح، إذ لا يسوع في نظرهم أو يطلق على شكل أدبي يتناول التوحيد و لمديح لفظ موال، وهم بذلك يفرقون بينه -وتقصد لشرح وبين الموال الذي يقصرونه على التطريب لدى لفنين الشعبيين، بينما لشرح تحوي معاني صوفية في لتوحيد و لمديح تشرح القلب على حد قولهم أو أنها تشرح المعاني.

2- أدخل الدراويش تحوير على شكل الموال المعروف من حيث بنائه الذي يعتمد على لفرشة (العتب) ثم يختم باللفظ أو (لطافية)، ليصبح شرحا تتوالى شطراته ويساعد على ذلك الاختلاف في طبيعة الأداء التي تفرضها الظروف، هبينما يعتمد الموال على تعميم الصوت بحيث يبدأ بالهدوء ثم يزداد علوا حتى يقفل لفتني في الشطرة الأخيرة كإجابة تتضمن لحكمة، نجد لشرح يعتمد على طبيعة لذكر وحالة المجلس، ويختار المنشدون أداء مع بداية مجلس الذكر غالبا حيث تميل الحركة إلى الهوء.

3- لا يلتزم الشرح بنظام الموال من حيث الشكل (Form) بقافية الموال المعروفة على النحو التالي:

لرباعي (أ، أ، أ، أ)

والخماسي (أ، أ، أ، أ، ب)

أما السباعي (أ، أ، أ، ب، ب، ب، أ) وهكذا.

وفي لشرح يميل لشكل إلى توحيد حرف الروي تماما بحيث تظل جميع القوافي ثابتة على روي واحد¹⁹.

2- إدخال الآلات الموسيقية في الأداء بصورة كبيرة.

3- إدخال بعض ألفاظ والعبارات الجديدة في شأيا لنصوص المؤدة كمظهر من مظاهر الإبداع.

فهل نستطيع أن نطلق نظرية الصيغ الشفاهية على أنواع قصيرة من الشعر الشعبي؟ عند أداء القصائد الصوفية يلجأ المنشدون إلى طريقة التقطيع إلى أجزاء حتى تتواءم مع الأداء فمثلا القصيدة لتالية للدسوقي التي مطلعها:

سقاني محبوبي بكأس المحبة

فتنت عن العشاق سكرًا بخلوتي

وكنت أنا الساقى لمن كان حاضرا

أطوف عليهم كرة بعد كرة

برى المنشد (أحمد بعرق)¹⁸ يقطع هذين البيتين على سبيل المثال على النحو التالي:

سقاني (محبوبي) بكأس المحبة...

موسيقى (5 ثواني)

سقاني (حبيبي) /... / موسيقى

(3 ثواني)

سقاني محبوبي بكأس المحبة /

موسيقى

(10 ثواني)

فتنت عن العشاق / موسيقى

(5 ثواني)

فتنت عن العشاق سكرًا بخلوتي /

موسيقى

(8 ثواني)

وكنت أنا الساقى لمن كان حاضرا /

موسيقى

(8 ثواني)

أطوف عليهم /... / موسيقى

(3 ثواني)

أطوف عليهم كرة بعد كرة /

موسيقى

(5 ثواني)

ونلاحظ إدخال كلمة حبيبي بمحبوتي، وتفاوت

أنا ناديت على يمن^(*)، قالت نعم مالك؟
بتنده على إيه يا مريد، ياللي العيا جالك
لو كنت خالص وواصل، كان بان على حالك^(**)
لما انتة نوام يا مريد، منين الرضا جالك؟^(***)
يا واخذ العهد، روح ابكى على حالك
وإن ضحكت الناس يا مريد تكون باكى
على حالك

قوم اسهر الليل يا مريد، ياكش^(****)
ينصلح حالك

أهل الطريقة رجال، إياك ينظروا لحالك
يلقوك ملون وغشاش وتبقى الفضيحة لك
إوعى تميل فى الطريقة، ويعجبك حالك
سيف الطريقة طويل، وإن لحقك حالك^(*****)

(*) يمن، سم أنش دلالة على انجلاثة.

(**) حالك، حانتك فى الطريق.

(***) ياكش - عسى

(****) حالك؟ حاء لك

(*****) حالك، قطعك

ويقول فى هذه لطريقة لشيوخ رمضان فرح عويس

”الشرح بيتعرض على الوحدة، وممكن
يزيد عدده أو يقل حتى ولو كان أربع كلمات أو
إن شاله يكون ميه، فإذا بدأت بالثون تستمر
على الحرف، وإذا بدأت بالره تستمر عليها
زى لرحمن، لقرآن، العبدان، الحنن.. أما
المول يكون تركيبه مختلف، شداً بثلاثة، وفيه
سنة شجر وأربعة فى الآخر يبقى 13 مثلاً، أما
الخمسة فيكون ثلاثة فى الأول والرابع حرف
مختلف والخامس زى الثلاثة لأولين، وتقض زى
ما فتحت بعني فرش وغطا، أو طافية“.

4 يحمل الموال غالب فكرة أساسية وحادّة
عن الصبر، لرمي، الصداقة، الحبيب...
وهكذا، فهو يبدأ بالفكرة ويختم بالنتيجة
التي تكون على هيئة نصيحة أو حكمة يكتفها
لبدء فى الشطرة الأخيرة، ويتم بلحا
الشرح إلى تكثيف مجموعة من الأفكار فيبدأ
أحياناً بالتوحيد، ثم ينتقل إلى المدح، ثم إلى
التخمير، أو التوسل، وقد يمتد إلى أكثر من
ثلاثين شطرة.

ولا شك أن عو من عديدة تؤثر في تكوين

هؤلاء لأفراد المبدعين كما يشير إلى ذلك
أحمد مرسى “كشفت (بعض الأبحاث) عن
لدور الكبير لذي تلعه في شعر لشهفي كل
من المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة
والذكورة ومختلف أوجه النشاط العقلي للفرد...
(21) “لقد ثبت أن أيا من حملة القولور، أي
كل مؤد للأعمال الشعرية الشفهية⁽²²⁾، إنما
هو في نفس الوقت وإلى حد كبير مبدعها
ومؤلفها“⁽²³⁾، ولن نعدم نماذج من المنشدين
لدين تطبق عليهم هذه الصفات فنشد مثل
أحمد حسنين (74) سنة ينجأ أثناء الأداء إلى
لرحمة بألفاظ وعبارات كثيرة ومتنوعة خارج
لنص:

1 - يابن المدد خلى بالك، دا عمك حاله
من حالك

2 - وإن كنت طالب رضا، يا بتي خلى بالك

3 - تاخذ عهدهم، منين القبول جالك

4 - ثم اسعى بالليل، وجد ينصلح حالك

5 - القبر ضيق، وفيه ملكين لسؤالك

6 - إذا كنت عاصي، يوم الحساب يا ويلك

7 - وإن ضحكت الناس، كن باكى على حالك

وعند أدائه لهذا النص نراه يقول فى الشطرة
لثالثة.

(تاخذ عهدهم (تبوع يسرهم، وتخون

ودهم، وتدعى إنك بتحبهم) .

منين القبول جالك

وفي الشطرة الرابعة يقول

(احرصوا يا رجال المدد، دا حاضر فى

وسطنا القطب المتولى)

(والحق على الجمع متولى)

وفيه إشارة إلى حضور أرواح الأقطاب
والأولياء لموتى إلى حضرة الذكر.

ونستطيع أن نلمس تنويعات عديدة من حلال
لنصوص المبدية تكشف عن مدى ما يضيفه
لنشدون المدعون، فقد قدم الباحث بالنسج
لاثنين من المنشدين أحدهما كبير السن (معم)،
وأخر أصغر سناً (تلميذ) تلقى على يد أستاذ،
وقد أدخل (التلميذ) بعض التعديلات والتحويلات
على النص⁽²⁴⁾، لتأتي:

(1) خمار^(*) جمع الصفا^(**) شافوا الخمر في دنة
وتمايلوا للطرب، لما شافوه غنوا
وهند ترقص. وسعاد مائيه الكاس على رنة
وصاحب الكيف^(***) مجبور يمد فمه على الكاس ويكنه
وكلهم مستنظرين (حضره) النبي يستأذنوا منه
قالوا بكام القدح يا مالى الكاس، ضحك في الحال وبان سنه
قال يا سعاد هاتي أصناف الخمر والنور
واللى يعجبه صنف اعطى له كثير منه
بس قبل ما تعطيه، في دفتر سيدنا النبي واكتبيه
وعندما تمضيه يبان لك ما جرى منه

(2) خمار جمع الصفا شافوا الخمر في دنة
تمايلوا للطرب، لما شافوه غنوا
سمعوا رنين الكاس، تمايلوا وغنوا
وكلهم في انتظار (ساقى الأرواح)^(*) يستأذنوا منه
لما حضر ساقياها النبي ضحك في الحان^(**) وبان سنه
نادى يا مائيه الكاس، هات الخمر والنور
واللى يعجبه صنف ادى له كثير منه
لكن اللى تسقيه في دفتره ومضيه
ومن قصته تعرفيه، ويبان لك إالى جرا منه

صارم، ومن وجهة نظر الفردية الصريحة، أما
إذا أردنا أن نكون منصفين في تقييمه، فلا بد
لنا أن نعتبره إبداعاً، مهما يكن ذو صغ وبسطة
لقوى المدعة الصادر عنها²⁵.

وهناك طراز من المنشدين يؤلفون الشروح
(لحوائل) ويلجأون إلى مؤلفين لتأليفها لهم،
بسبب التحول الذي طرأ على الإنشاد باستخد
م آلات الموسيقى (عدة) في حلقات الذكر، مما
جعل كثر الأنماط فنوناً لدى المنشدين والجمهور
لأدوار الخفيفة، وقد ساعد معرفة أكثر المنشدين
بالقراءة وكتابة وما يمتلكونه من ذواكر جيدة
فضلاً عن قدراتهم الإبداعية العالية، على تأليف
هذه النوع من الشعر، فقد نشأ في أحضان
لطرق الصوفية وتربوا دراويش يرتادون المولد،
أصاف إلى ذلك رغبة الكثير منهم في التجديد
وطرح شرائط تسجيل في الأسوق وسعيهم إلى

1 (*) خمار لقصود النبي (ص)

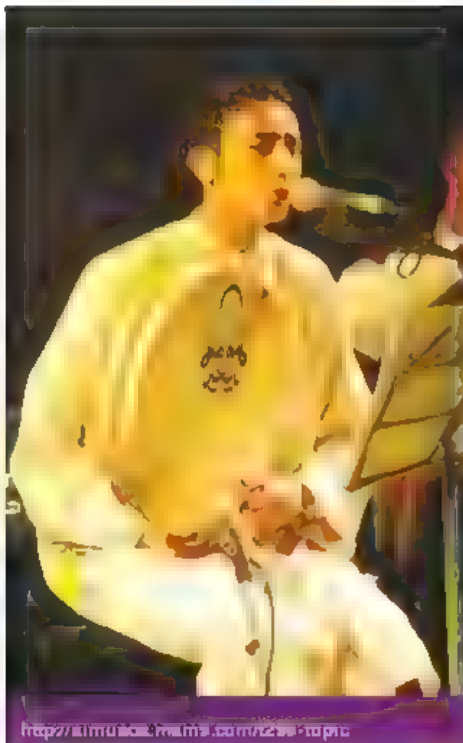
(**) جمع الصفا، دراويش

(***) صاحب الكيف، الدراويش

2 (*) ساقى لأرواح، كذبة عن لبي

(**) الحان، مجلس الذكر

وهذا التنوع راجع إلى إبداع مباشر بممارسه
المنشدون على لادة التي يحفظونها (يشيلوها)
من معلمهم... نجد التعديلات التي يدخلها
الأفراد على النصوص والألحان التي سبق أن
سمعوها، ونجد التنوعات الراجعة إلى إبداع
مباشر مارسه أفراد شعبيون... وعلى أن هناك
بعض النقاد بل ومؤرخي الفولكلور، الذين لا
ينسبون لهذه القدرات إبداعية أي مستوى رفيع
ويعتبرونها مجرد لعب بعناصر موجودة من قبل...
والواقع أن هذا الكلام يمكن أن يكون صحيحاً
لو أننا طبقنا عليه معايير النقد الرسمي بشكل



وهذا التعديل لا يأتي بسبب انسيان على ما يبدو، ولا يأتي عفويا أو "كيفما اتفق"، وذلك لعدة أسباب منها.

أولا، عدم وجود نص ثابت في الأداء. ثانيا، أنه لا يوجد بين المنشدين مفهوم للحفاظ الحر في كما نعرفه نحن.

وثالثا، لأنه في بعض مناطق القصيدة (النص) لقوادة توحيد قوى عديدة تنح إلى اتجاهات مختلفة، وعلى المنشد ترجيح أن يتح نحو إحدى هذه القوى، فإذا كانت جبرته قليلة بأحد النصوص، فإن الاتجاه يكون تلقائيا صوب النص التي سمعه أكثر من بين هذه الاتجاهات (29).

وبفرض الأداء كما سبقت الإشارة إجراء تلك التعديلات لأن جمهور الإنشاد (الذكيرة والمستمعين) من الدراويش ومرتادي اللواتد، يعرف النصوص التي يؤديها المنشدون فقد استمعوا إليها عشرات المرات، بل إن بعضهم يحفظ بعض هذه الأشعار، ولكن الأداء يحقق لهم التوحد (من التوحد) عند سماعها، فتحدث لهم انشودة، والسملة وهي لديهم بمثابة "إعادة اكتشاف الأنهول أو الاعتد عليه" كما يقول أن دنيس (30).

تحقيق لشهرة من خلال هذه الوسيلة، وانتفاع بعض شركت طبع الشرائط إلى تأخير مؤلفين لتنفيذ ذلك، فالتشد يعيّن حالة عقلية في مجال الإنشاد state of mind لكثرة تجربته ومعايشته للصوفية والدراويش، مما يجعل الصيغ والتراكيب المسجلة هي الغالبة عنده (26)، وهذا ما يعبر عنه لونغ بقوله "الطريقة الشفهية" تسمح للأحراء غير المريحة من الماضي بأن تنسى بسبب مقتضيات الحاضر المستمر، كذلك يغوع الرواة الشفاهيون النهرة عن عمد في سردهم التلقيني، لأن جزءا من مهارتهم يتمثل في قدرتهم على التلازم مع للتلقين الجدد والموقف الجديدة، أو في قدرتهم على التلاعب (27). ويعتد هذا التلاعب لدى للمنشدين إلى إحلال كلمات جديدة في القوالب أو الصيغ القديمة، فمثلا صيغة التشرح (للوال) التالي.

روح المرید توصفت تمشى فوق الريح
(الفضاء)

من كتر سهر اثلثائي، بتصلى بالتسايح
(سهر اثلثائي)

مركب الحق اتملت، من رجال مصايح

يردها بعض المنشدين على النحو التالي.

روح المرید توصفت، بتسابق الصواريخ
من كتر سهر اثلثائي، بتعلى للمريخ
سفينة الفضاء اتملت من رجال مصايح

وبوضح من هذا الإحلال التأثير بالفاظ جديدة لم تعرف إلا في عهد قريب جداً.

ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء المنشدين يحاولون إدخال هذه الألفاظ الجديدة في نصوصهم إذ أن الإبداع التلقيني الفردي كامن في كل ثقافة جماعية من هذا النوع. والفرق بين شعب وآخر وعصر وآخر هو في عدد وأساليب هذه الشخصيات الإيجابية للبدعة (28).

والتعديل مع كل هذا أمر حتمي، إذ تساعد ظهور الفكرة لقوادة بلمشكال متعددة للمنشدين على لترح أو الاختيار فيما بينها، وإلى دمج لفصائد والشروح مرورا من شرح إلى آخر.

إلى التنويع بإدخال بصوص جديدة ويعيدلون فيها حفظوا لأن "الناس يتحب الحاجة الجديدة، ويشاقوا ليسمعوا جديد، ويطلبوه مرة واثنين وثلاثة" (32).

أن لتجديد ضروري لمسيرة حركة الذكر الذي يتدرج من البطئ إلى السريع فالأسرع وهكذا، مما يقرص على المنشدين أن ينوعوا من محفوظهم الشعري، مما يقدمه المنشد على مدى لليلة الواحدة يتنوع فيشمل القصائد، والشروح (المواويل) ولأثور الخفيفة، والموشح ويتنوع كذلك في كل ليلة، بل يختلف عن وعي من المنشد بذلك فهو لا يريد أن يكرر نفسه كما يقول "وقد يزيد محصول أحد المنشدين من الأشعار عن غيره أو في شكل من الأشكال إلا أن الثابت أن عليهم جميعاً أن يحفظوا عدداً غير محدوداً منها جميعاً ليغطوا به المناسبات والليالي المختلفة.

والسؤال المطروح في نهاية هذه لورقة، ما هي لصورة التي سيبدو عليها شعر الصوفي الشعبي لذي ينشد في المولد ولحضرات مستقلاً؟ هذا ما لا يمكن الإجابة عنه ببساطة. ولكن المؤكد أن هذا النوع لأدبي الشعبي (الشعر الصوفي لشعبي) سيظل حياً طالما طلت لصوفية وبقيت لولد وحلقات الذكر على قيد الحياة.

ويؤكد أداء لنصوص السمات الخاصة للأدب الشفاهي ومظاهر اختلافه عن الأدب الرسمي أو المدون والتي تتجسد في "أن نصوص الأدب الشعبي بأواعه المختلفة، حية دينامية مرنة، تتقبل الإضافة والحذف والتعديل دائماً، بينما تعيش الأنواع الأدبية لخاصة على حالتها التي أبدعها بها مؤلفوها دونما أنقى تعديل" (31).

ونستطيع أن نحدد التغيرات التي تتم في النصوص المؤدّة وفق العناصر الآتية

- 1 - إنشاد نص نفسه مع اختيار عدد أقل من الشطرات أو الأبيات، بسبب طرق المنشدين في إدماج بعض الشطرات مع بعضها أو ربط شطرة بأخرى.
- 2 - توسيع النص أو زخرفته بإضافة تفصيلات أكثر وتعليقات عليه (المنشد أحمد حسنين).
- 3 - إضافة مادة جديدة للنص من نص آخر، بشرط أن تتوافق مع فكرة النص الأساسي (المنشد أحمد بعزق).
- 4 - حلال فكرة محل أخرى في ذات النص. ويضع بعض المنشدين مبررات حتمية لتجديد والإبداع في النصوص الشعرية الصوفية الشعبية، ومنها أن التكرار يصيب الناس بالملل ومن ثم المروء عن المشاركة في مجالس الذكر (لسماع والذكر)، ويفطس المنشدون إلى ذلك فيلحأون

الهوامش والمراجع

3 ين حسنين، تأثورات الشفاهية، ترجمة أحمد مرسى، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1981، ص 134.

4 لندرويش كلمة فارسية الأصل مكونة من مقطعين در باب، وبش، فقير وكاتب تطلق في بادئ الأمر على اتقراء ولحاحين الذين يسألون الناس إحساناً، ثم أطلقت بعد ذلك على ارهدين من المسلمين، وقد استخدمت الكلمة في اللغات اسركية واللغات الأوروبية ثم أطلقت بعد ذلك على أعضاء الطرق الصوفية، ويمكن التمييز بصمة عامة بين الصوفي ذي النزعة لمسكية والدرويش، كما يمكن التمييز بين نظرية أو لتطبيق العملي لها، فأما الصوفي

1 تعتمد هذه الدراسة على بعض المنشدين ممن يؤدون لإنشاد، وقد تم التسجيل مع عدد منهم وهم اشيع أحمد حسنين، 74 سنة، وولديه سيد ومصطفى، ولشيخ حسنين عبد العاصي (54 سنة) واشيخ "حمد بعزق 42 سنة، ولشيخ عبد لعريز صالح 72 سنة. ولريد من اتفاصيل انظر إبراهيم عبد حافظ، شعر الصوفي الشعبي القاهرة، المركز لقومي للموسيقى وأسرح والمنون لشعبية، ع 13، 2008

2 والتر أوج الشماهي وكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، لكويت سلسلة عالم لمعرفة هيرابر 1994، ص 65.

إثنوغرافيا الطب التقليدي:

حالة معالج تقليدي لمرض العصب الوركي

وسط المغرب



يونس نوكيلى
المغرب

طالما حلم الإنسان بالاحتفاظ بالصحة الجيدة والتخلص من كل ما يطرأ على الجسم من حالات المرض، تحذوه في ذلك إرادة ثابتة ومستمرة للسيطرة على المرض وكل ما يعيق الجسم عن القيام بوظائفه داخل المجتمع¹، لذلك، انتهج منذ القديم أساليب علاجية متنوعة تنوع الثقافات أسفرت فعليا عن ما يسميه الباحث الفرنسي جون بونوا بعددية الأنظمة الطبية² المؤكدة تاريخيا وأنثروبولوجيا، والتي تنقسم في نهاية المطاف، إلى نظام حديث وآخر تقليدي.

هبة الشفاء بالمعجرات أو «البركة»، فهناك، إذن، بقايا الممارسات الطبية السحرية⁷ في الطب لتقليدي.

و لرافد لثنائي، نظرية الأحلاط ولأمرجة لتي أسسها كل من أبقراط سنة 460 ق م) وجالينوس (131 ب م) باعتبارهما المرجعية لطبية لسائدة في لعصر اليوناني لروماني . فالأول صاحب نظرية الأحلاط التي تفيد أن « بدن الإنسان يتكون مثله مثل أي جسم طبيعي، من لعناصر الأربعة: التراب والماء والهواء والنار. وهذه العناصر تترتب عنها كفيات أو طبائع أربع: اليبوسة (لتراب)، والرطوبة (لماء)، والبرودة (الهواء)، و لحرارة (لنار)، ثم شيدت على ذلك نظرية لأخلاط الأربعة لتي تتألف من لعناصر الأربعة كمادة ومن الكيفيات. لأربعة لتي تعطي لكل خلط صورته وجوهره. وهذه الأحلاط هي لسوئل التي يشتمل عليها جسم لإنسان، وهي: الدم وهو حار ورطب، واللغم وهو بارد ورطب، والمرارة الصفراء وهي حارة باسة، والمرارة السوداء وهي باردة باسة»⁸ . والثاني جالينوس صاحب نظرية الأمزجة التي شيدها على «نظرية الكيفيات الأربع: اليبوسة والرطوبة و لحرارة و لبرودة لتي جعل منها جوهر لأشياء. والمرج، مرج لأبدان ولأدوية وغيرها. نحدد من اختلاف درجة وجود هذه كفيات فيها. أصف إلى ذلك العوامل الخارجية مثل لإقليم و لمناخ و فصول السنة والعمر الخ، وهي كلها تتدخل في تشكيل المزاج. هكذا صار «المزاج» بمثابة محصلة التوازن أو اختلاله على صعيد الأعضاء كما على صعيد السن ككل»⁹ . واستناد على هذا الطب ليوناني الهيليني سينشأ لطب العربي بفصل كل من لراي لذي «سينتقد الممارسات الشعوذية اللاعقلانية في لطب (...)» ثم جمع شتات الأدبيات الطبية¹⁰ في كتابه لحاوي، ثم بن سينا (توفي 428هـ) في «القانون في الطب» الذي «يمثل بالفعل «قانونا» فرض نفسه على المتشعدين بالطب»¹¹ في عصره.

ورغم أن ظهور الطب الحديث³ la biomédecine و انتشاره منذ لقرن التاسع عشر في مختلف بلدان العالم أدى إلى التراجع التدريجي والمطرد للطب التقليدي لكن دون أن يختفي من ممرسات لسكان في المجتمعات المحلية في هذا لسبق، يتخذ البحث الأثروبولوجي من هذا لنوع الطبي مجالا خصبا لبحث والتحليل باعتباره ينتظم في سياق ثقافي ورمزي⁴ مع لحرص على عدم الانحياز إلى أي تصنيف معياري يعتبر الأنظمة الطبية التقليدية عائقا أمام لصحة لجيده بل هي بالأحرى أنظمة معنى وموجهات نحو الفعل لها وظيفية ضرورية في المجتمع⁵.

من هـد لنطلق، سنحاول في هذه الدراسة أن نبحث في الشروط الأثروبولوجية و لسوسولوجية العامة التي تجعل هـد لنوع الطبي نظاما ينتج نفسه باستمرار رغم هيمنة مؤسسات الطب الحديث. تتساءل هذه لدراسة إذن كيف يمارس الطب التقليدي لمرض لعصب الوركي بالمغرب؟ وما هي مصائر مشروعيته وعوامل بقائه و استمراريته؟ وما علاقته بالنظام الطبي الحديث؟

مفهوم الطب التقليدي

يقوم لطب التقليدي بالمغرب على ثلاثة روافد

التصورات الموروثة من لسكان الأمازيغ قبل لإسلام لدين» احتفظوا بتصوراتهم الطبية وخصائص عقليتهم البدائية. كالاعتقاد في الأرواح الشريرة: الجنون الذين يفسدون الأمرض، حيث أن هذه لأخيرة لا تعتبر اصطرنا عصبيا بل مظهرا لعمل الجنون»⁶ . ولذلك يلجؤون في علاج هـد الأمرض إلى المشعوذين الذين يستعملون الممارسات لسحرية من جهة. ومن جهة ثانية إلى الأضرحة لتي تمثل لأولياء الذين ظهروا بعد المرحلة البربرية، وهؤلاء، أموات أو أحياء، يمثلون هبة عظيمة ويملكون



منحدهما تقدم تعريفا عاما مستوعبا ففي تقرير «استراتيجية المنظمة العالمية للصحة 2002-2005» في الطب التقليدي «يعرّف كالآتي: «إن مصطلح «الطب التقليدي» عُلّي، يستعمل ليعبر عن أنظمة الطب التقليدي، كالطب التقليدي الصيني، والأيورفيدا الهندية والطب العربي، وفي الوقت نفسه عن مختلف أشكال الطب الأهلي. وتتضمن علاجات الطب التقليدي، من ناحية، العلاجات الدوائية التي تستعمل الأدوية على أساس النباتات، وأطراف الحيوانات، أو المعادن، ومن ناحية ثانية، العلاجات غير الدوائية، التي تجري بشكل رئيسي بدون الأدوية، كما نجد في حانة الوخز بالإبر، والعلاجات اليدوية والروحية»⁽¹⁷⁾.

وقد جاء تبني هذا التعريف بعد انتظار دام أزيد من عشرين سنة، عندما قررت المنظمة الاعتراف بالطب التقليدي مع انعقاد مؤتمر لها-أتا سنة 1978 الذي خصص «للعلاجات الصحية الأولية» وتبني شعار «الصحة من أجل الجميع» في أفاق سنة 2000. وحينها أقر هذا المؤتمر ما يلي: «إن أغلب المجتمعات لديها أطباؤها التقليديون، وهم جزء لا يتجزأ من المجموعة

وفي الأخير سيأتي ابن رشد في القرن الثاني عشر ميلادي⁽¹²⁾ الذي سينتقد النظرية الجالينوسية في الطب بل سيقدم، حسب الجابري، تصورا للطب يماثل الطب الحديث كما سطره كلود برنارد⁽¹³⁾، مع فارق الجهار للفاهيمي الذي يحكم كلا منهما.

ثم الرافد الأخير المتمثل في تعاليم الطب النبوي الذي يحمد «الطب الذي تطبّبه لرسول، ووصفه لغيره» (...) والذي فيه من الحكمة التي تعجز عقول أكبر الأطباء عن الوصول إليها» كما يقول ابن القيم⁽¹⁴⁾. فالطب النبوي عموما عبارة عن القواعد الحكيمة لحفظ الصحة، ومدونة للوصفات الطبيعية، وأيضا تقنيات محددة كالحلمة والكي بالانار⁽¹⁵⁾، وبالنظر إلى كتب الطب العديدة فإنها تؤكد على تصنيف المرض إلى قسمين: مريض القلوب، ومريض الأبدان، وتحدد ثلاث قواعد لطب الأبدان: حفظ الصحة، والحماية عن المؤذي، واستفراغ اللواد الفاسدة. ويرى هنري بامكالاني أن الطب النبوي مستلهم من الطب اليهودي والمسيحي حينما كان الرسول يلتقي بأهل الديانة في أسفاره⁽¹⁶⁾.

غير أنه بالانتقال إلى التقارير الدوائية



الاهتمام الدولي من جهة أولى في صعوبة وصول النظام العلاجي العصري إلى الساكنة القروية والشبه حضرية ما دفع المسؤولين الدوليين في التنمية للصحية إلى البحث عن إجابات بديلة لمشكل التووج إلى جميع أنواع العلاج مع الممارسين والمعالجات لتقليديت، أي علم التولجية. ومن جهة ثانية، عودة حركات التهويلات التوطنية والثقافة الأفريقية في سياق انتخلص من الاستعمار وإيجاد ممارسات ملموسة تعيد تلمس المعارف القديمة التي تعتبر مهددة من قبل زحف الحداثة، أي عامل الهوية. ومن جهة ثالثة، انجذاب الأطباء والعلماء الغربيين وكذا عدد من الإثنوتولوجيين إلى الترقية الطبيعية وفلسفات النظرية الإفريقية للمرض التي لعبت دورا في وفرة الأعمال التي خصصت لهذا الطب، أي عامل الترقية الطبيعية.

غير أن ديدي هامان يرى أن هذا التعريف الذي تفتته المنظمة يعاني من ثغرتين أساسيتين. أنه يستحضر نوع العلاج بالأعشاب الطبية Pharmacopées ويستبعد الأبعاد الطقوسية والسحرية والدينية، أي البعد الاجتماعي في نهاية المطاف، وهو ما يقلص بدوره إلى مجرد

والثقافة والتقاليد المحلية، وهم مسترون على شتى التصعد في ممارسة هيتهم لكبيرة ذات لتأثير المعتبر في المعارف الصحية المحلية. ويفصل النظام الصحي الرسمي، ميصبح هؤلاء الأطباء المحليون شركاء مهمين في تنظيم الجهود التهلقة إلى تطوير صحة المجموعة. و(مادامت) كل المجموعات تحتارهم كفاعلين صحيين داخلها، يظل ذاغلدة كبيرة اكتشاف إمكانات إعملهم في العلاجات الصحية الأولية، وتكونهم لهذا افترض⁽¹⁸⁾ وتم الخروج بالإعلان الذي يوصي بصرورة أن، تستدعى على الصعيد المحلي خملت كل الموارد الصحية- الأطباء والمرضون، والمولدات، والمساعدون والفاعلون في المجموعات المحلية، حسب الحالات والناطق، والممارسون التقليديون- ويهأ الجميع اجتماعيا وتقنيا للعمل كفريق، والاستحابة للحايلت الصحية للبر عنها لدى المجموعة⁽¹⁹⁾، منذ هذا التاريخ سيدخل الطب التقليدي في اهتمامات المنظمة العالمية للصحة حيث سينظم مؤتمرا دوليا سنة 2008 وسيسفر عن إعلان يبحس التي ميعتي أكثر بالطب التقليدي.

وقد لخص ديدي هامان⁽²⁰⁾ دولي هذا



وبالمودة إلى العقود الأخيرة سجد عدة باحثين يفتخرون إلى كليات الطب خصوصاً، اهتموا برصد الممارسات الطبية لتقليدية بلنغرب، نذكر منهم على سبيل المثال كلا من كتاب «مساهمة في دراسة الطب التقليدي بالنغرب»⁽²⁴⁾ لهنري باسكالاني، ودأحه لطب التقليدي بلنغرب»⁽²⁵⁾ ل كليمون حيتني، و«المسحر والطب والشعوذة بلنغرب»⁽²⁶⁾ ل مصطفى أحميس، وغيرها من الأبحاث، بيد أن النقص الجوهرى الذى تعاني منه هذه الدراسات هو تجاهلها للبعد الطقوسى والرمزى لتلك الممارسات، وهو ما سنحاول استدراكه في هذه الدراسة دون تجاهل البعد التقنى الاحترافى بطبيعة الحال، وهو العمل الذى قام به، أيضاً، الباحثون الأثريولوجيون، ونذكر من بينهم مارك أوجي⁽²⁷⁾ وجون يونوا⁽²⁸⁾ وديدي هاسان⁽²⁹⁾ وهرنسوا الايلانتين⁽³⁰⁾ وأرش كلاينمان⁽³¹⁾ وغيرهم.

العلاج التقليدي لمرض العصب الوركي (دراسة حالة)

على الطريق الساحلى بين مدينتي الدار البيضاء والحمدية، يقع دوار⁽³²⁾ عرباء،

جرد للنباتات والمواد والوصفات التي تُستدعى خارج أي سياق ولغوي⁽²¹⁾. كما أنه يفتب أيضاً لبعده السهامي، إذ من خلال التعرف على الطب التقليدي الذي يأخذ شكل حبرات علمية ومراكز رسمية وجمعيات للمالحين، فإن السلطة تؤسس بنيات ووسائل مراقبة للممارسات المزعجة⁽²²⁾.

وحققا لالتباس الشائع بين الطب التقليدي والطب الشعبي، يرى عبد الستار المسحاني أن الطب التقليدي يعني في الممارسة الطبية لتقالا من الحال العام، أي لتحال للشاع بين الجميع إلى مجال الاختصاص، حيث تصبح للممارسة علاجية موكولة إلى من تتوفر فيه شروط القيام بذلك، ومن أكدت التجارب السابقة كفاءته، وأصبح من المشهورين في الميدان. كما أن الإطار العام للدولة يقع خارج حدود الأسرة، وبملاكها في الغالب، وهو ما يؤكد أهمية الاختصاص، حيث أن الطب الأسري لا يمثل اختصاصاً لطرف دون آخر، بل تقنية يمكن لأي كان اكتسابها وممارستها. وأخيراً فإن للمتخصصات الخاصة بلدولة معقدة وليس بالإمكان إعدادها إلا أن تتوفر لديه الجلب الحر، إذ هناك تدرج في إعداد هذه للمتخصصات الخاصة بكل مرض وبكل مريض⁽²³⁾.



أولاً، نظام الجماعة العلاجية⁽³⁵⁾

يتكون قضاء العلاج من قسمين، قضاء عملية "الفصد"، وهو عبارة عن مرأب تبلغ مساحته حوالي سبعة أمتار طولاً، ومئة أمتار عرضاً، وحوالي أربع أمتار علواً، يحلّس بداخله حوالي ثلاثون شخصاً لتلقي العلاج، إضافة إلى هؤلاء يوجد أفراد آخرون منهم مرضى جاءوا للعلاج، ومنهم من لفتقون للمرضى متعلقون حول باب المرأب يشاهدون عملية العلاج، ومن خلال الملاحظة فهناك ثلاث مجموعات، الأولى، داخل المرأب، والثانية، تشاهد عملية العلاج، وتنتظر دورها للعلاج، وهم ما بين عشرة أفراد إلى عشرين فرداً، والثالثة، توجد خارج المرأب، في الساحة، وهم مجموعات ما بين فردين إلى ستة أفراد، ومنهم من يحلّس في السيارة - عدت حوالي ست عشرة سيارة مركونة في الخارج - في انتظار الدور أو أحد المرضى، والملاحظ أنه لا يتم التمييز بين الرجال والنساء، فهم يحلّسون جنباً إلى جنب، ويشاهدون بعضهم البعض، رغم أن عملية القفط، تتطلب، أحياناً، تمرية المساق إلى ما فوق الركبة. إن قانون الدور يحضّر لمنطق الترتيب والترتيب ولا يميز بين الرجال والنساء.

على تراب الجماعة لقروية عين حرونة، التي تنتمي إلى إقليم المحمدية بجهة الدار البيضاء الكبرى، ويبلغ عدد سكانها 41853 نسمة. يحدها من جهة الغرب المحيط الأطلسي، والمقاطعة الحضرية سيدي البرنوصي من جهة الشرق، والمقاطعة الحضرية عين السبع من جهة الجنوب، ومدينة المحمدية من جهة الشمال.⁽³³⁾ وعبر طريق صغيرة تنفرع عن الطريق الساحلي تصل إلى الدوار في أقل من عشرة دقائق مشياً على الأقدام، وبعد أن تصطف قليلاً عبر طريق التفتاح تجنّباً للمرور وسط الدوار تجد مساحة واسعة بجانبها بركة مائية راكدة، وقبلتها سلسلة من التلال المطلة على البحر، وفي الساحة تصطف بعض السيارات والدراجات النارية، وعشرات الناس من المرضى ومرافقيهم. وعند منزل في الطرف الشرقي للساحة يفتح باب مرأب (Garage) يوجد به معالج تقليدي مشهور بمنطقة، يُعرف بين الناس بـ"سي لحسن"، يقصده الناس يوم الأحد (في الأيام الأخرى يعمل في مصنع تكرير البترول لاسامير) لعلاج مرض العصب الوركي⁽³⁴⁾ أو بوزلوم بالتسمية المحلية.



الصورة: تعلق الدم في الإبر، ويظل المريض حوالي عشر دقائق بعد
الدم المتصلب في الإبر

المرآة وينظم هذا الدور وفق نظام الأفواج، بحيث يدخل حوالي ثلاثين مريضاً في كل فوج. ولا تحلو هذه العملية من نراعت بين المرضى، فهناك من يحصر صباحاً يأخذ البطلقة ويذهب لقضاء بعض أعماله ثم يعود ليحدد الدور قد أتى عليه مما يجعل بعض المرضى الذين ظلوا ينتظرون طويلاً يظنون أن الدور تشوبه الرطوبة، وأحياناً يتدخل مبي الحميم شخصياً لإيضاح الأمر إلى المحتج. والتنظيم بهذا الشكل لا يلاحظ في عملية انكي، انكي يكون عند ريلته قليلين، فعندما يجتمع حوالي ستة إلى عشرة أشخاص، إما قدموا قصد انكي أو صُرفوا أثناء عملية التشخيص لإجراء انكي بدل الفصد، كما منصف لاحقاً، يتحلقون حول ذلك الباب انصيف، في انتظار انتهاء مبي الحميم من التسد نفوج سابق. وإذا كان لقطع لا تمييز بين الرجل والنساء في الحضور، فإنه في انكي يحصر الاعتدال الجنسي في الفوج، فإما يكون الفوج نسائياً محصوا أوراها محصوا، وذلك لأن هذا النوع من العلاج يستدعي الاضطجاع على البطن، وتخلص المريض أو المريضة من معظم ملامسه، حلصة تعرية الظهر وجراء من الفحدين. وإذا

وعلى مبي محل المرآة يوجد قضاء عملية لذلك، وهو غرفة صغيرة لا تتجاوز مساحتها مترين على مترين مجهزة بسرير أرضي يمتد فوقه المريض، وإلى جانبه كنية يحمل عليها المريض، ويشاهدون عملية لذلك في انتظار دورهم. ويحرص للعلاج في هذه الأثناء على تبادل الحديث الخارج مع المريض والمريض الآخرين، حول أصلهم الجغرافي، وعن معاناتهم مع المرض، ومن جهتهم يعبرون عن قدرات هذا الرجل على العلاج.

كما أن هناك وظائف أخرى تنظم العلاقات بين المرضى من جهة، والمرضى والعلاج من جهة أخرى، يسهر عليها فريق يتكون من خمسة لشخاص (ثلاثة رجال وطفلتان)، أطلقنا عليه للجموعة المنظمة للعلاج، وتقوم بالمهام التالية.

- **تنظيم الدور**، عندما يأتي المريض للعلاج، يحرص على الحصول على بطاقة ورقية تحمل رقم الدور، الذي يسمح له بمعرفة الفوج الذي سيدخل فيه من أجل الفصد. يقوم بوشتي مهمة توزيع الدور بالبطلق، حسب طلب المريض، ويحتفظ بها إلى أن يتم الانتهاء من قبل رشيد بالأرقام، كي يتحقق من يسمع رقمه للدخول إلى



الصورة ٥: يظهر أحد ممارسي العلاج وهو يطبق شكلًا بلاستيكيًا، ويستخدم مكان «المسحوق».

قيام هذا العلاج على أسي الأنية والبركة، نية المريض وبركة العلاج، يقتضي تأخير ما يرتبط بالمال، وهو انتظار تلفظي من المريض، وليس اعتبارًا أن تقترب لحظتي الأداء وتحديد الموعد المقبل في نفس الوقت؛ إذ إن هذه اللحظة، حيث روال الأتم ودفع مقابل رمزي - بالقرنة مع سوق العلاج - يحلفان شعورًا بمصدقية هذا العلاج، ويصنعان استكمال المريض لبركاته العلاجية. إن نظام دفع الأجر لا يحل محل التقنيات التسويقية إذا أصبح التعبير للتصحة مع الطبيعة التقليدية لتلك العلاج.

- تنظيف الفضاء، يتطلب مكان الفصد تنظيفًا متواصلًا بعد الانتهاء من كل فوج، فالدماء التي تتسرب وقطع الثوب التي تتناثر يقوم الكناسي (58 سنة) بصب الماء فقط - دون خلط أي مسحوق منظف - ثم يهقه بالمكسمة خارج الرأب في عرض الساحة المقابلة، وتكرر هذه العملية بعد كل فوج، وفي نهاية اليوم يقوم بتنظيف شامل باستعمال صابون منظف، أيضًا، فإن «الحلوك» أو الأنية التي يصع فيها المريض رحله أثناء عملية القسطع ويسيل فيها الدم تستدعي تنظيفًا تمهر عليه كل من ابتسام (14 سنة)

كانت المواد تصب موقتًا لتسمح لرجل بالكلي للتساءل فإن العلاج يحصر على حضور أكثر من امرأة إلى العملية تجنبًا للافراد.

- نظام دفع الأجر، عندما ينتهي المريض من عملية العلاج، سواء بالفصد أو الكلي، يتجه نحو رشيد ليسلمه الثمن، الذي يصل إلى خمسين درهمًا⁽³⁶⁾ في جميع الحالات، باستثناء قليل من المرضى يدفعون أقل من ذلك مقدمين عنز لعمور. وهناك من يدفع إلى الأداء قبل العلاج لكن لا يقبض منه رشيد صارفًا إياه إلى العلاج أولاً، فالأداء لا يكون إلا بعد العلاج بالضرورة، ولا تمثل مهمة رشيد في تسليم الأجر - تشاركه سميحة أحيانًا - فقط بل أيضًا في تحديد المواعيد، فعندما يتسلم الثمن، يسأل المريض، هل هذه أول مرة؟ إذا أجابه بأنها المرة الأولى، يحدد له الموعد بعد سبعة أيام، وإذا كانت المرة الثانية يقلب منه العودة بعد خمسة عشر يومًا. إن تسليم الأجر بعد نهاية عملية العلاج يعزز مصداقية هذا العلاج عند المريض بكونه لا يهمل المقاييل المالي بالدرجة الأولى، بل شفاء المريض وتحلصه من الأتم، خاصة إذا قارناه بنظام مؤسسات الطب الحديث المبني على الدفع. كما أن



الدم، ثم يتم التضميد بقماش أبيض.

شرعاً في الممارسة. فتحصب العديد من المرضى حين "الشفاء من الله وحين نلتزم بالنية حينما حثنا عند هذا المعالج" ولا داعي للتفاوض حول محيط العلاج. إن قيام هذا العلاج على لنية يفرض تجاهل التعقيم وعدم الاكتراث بشروط اتوقاية لأن لنية كاعتقاد نفسي مسبق تتغلب مع مفهوم العقلانية الذي يقوم عليه الطب الحديث. من هذا المنطلق، يجب أن يأتي المريض إلى هذا العلاج مفوضاً أمره لأنه ثم للمعالج، والتفاوض حول ظروف وشروط العلاج يعتبر تشكيكاً في العلاج كله وعدم ثقة فيه انعكس في الأخير على فعالية العلاج.

ثانياً، سي الحسين وزمته واحتراف وبركة عندما يحكي سي الحسين عن مهارسته لهذه الحرفة يحد نفسه تلقائياً يستحضر والده، يقول: "تعليم والدي هذه المهنة بفصل امرأة مسنة أعطته هذه البركة، حينها كن في القرية بتواحي بنحمد، كانت المرأة تمر كل عام من القرية لتزور مقبرة القرية، فسألها أبي: أراك كل سنة تملكين هذا الطريق، هل عندك عائلة أحابت، لا، لكن أرو حدي سيدي عبد الكريم الملقون هنا". لا يصيف

وكوثر (11 سنة)، اللتين تقومان بعد انتهاء كل فوج من عملية الفصد بجمع الأكية بما فيها من دماء، ولخراجهما إلى مكان قريب للرأب، ويفرغان الإباء المملوء بلقاء المحتلط بالدم في سلحة حلاء- تبعد حوالي عشرين متراً عن للرأب- ثم تفعل باستعمال لذاء والكتمسة، ثم إعادة توزيعها على المرضى اللذين يحلمسون داخل للرأب في انتظار عملية الفصد. وتجدر الإشارة إلى أن عملية التنظيف إجمالاً لا ترضي بمص المرضى من لفتحهم اللذين يحضرون إلى العلاج وينتقدون لعدم اتتعقيم بطريقة الفصد باستعمال الإباء تؤدي إلى تعرب الدم إلى أرضية المكان مما يؤثر استئصال كثير من المرضى. فالأكية لا يُخلص منها بعد كل عملية فصد لمريض أو على الأقل لا تنظف بمساحيق منظفة، ويستخدمها أكثر من مريض، وتلك يتحوطون من انتقال الأمراض للعديد. غير أن بعض المرضى- مريضين من مجموع المرضى- يصطحبون كل الأدوات اللازمة، من الإباء فالشرط، إلى الصمادة، وهذا يحيل على أن مفهوم اتتعقيم يرتبط بالمطب الحديث، حيث شرط اتوقاية ضرورة في الممارسة الطبية، أما في العلاج التقليدي فالاحترار ليس

أي مجتمع تقليدي، النسب والبركة والرؤى. بهذا المعنى يرفد سي الحسين هذه الممارسة بدلالات رمزية ودينية تمنحه شرعية علاجية د حل لحقل لطبي محلي.

كما أن سي الحسين تعلم هذه الحرفة من والدهم سيقوم بنورم بتعليم بنته سميحة (25 سنة) ممارسة الحرفة، يقول: "لقد علمت بنتي هذه المهنة لثني رعت هيهما بإرادتها، وفي نفس الوقت من أجل مساعدتي. ففي السابق كان عدد زبائننا قليلا لا يتجاوز الثلاثين وكنت مكتمبا بنفسي، أما الآن وقد أصبح عدد الزبناء حوالي مائتين يوميا، لا أستطيع لوحدي لقيام بمهمتي لقصد والكي معا". إن هذا العلاج الممتد من لو لد فالابن فالحفيدة لا يعني سوى أن الجد مرر "هنة" العلاج حصر لأنه ثم هذا الأخير لا ينشئ سميحة لا لشخص آخر يوجد في الفضاء العلاجي (والأب كما يقول ديدني هاسان لا يمرر معرفته إلى كل نفاثة) هو تمرير لأسرار علاج باعتبارها تراثا عائليا على حد تعبير اولففيه شميتز⁽³⁹⁾ لأن هذا العلاج بعد هبة إلهية لا بد أن تبقى حصريا ضمن العائلة، إنه تمرير إلى نفس الدم والنسب وتأسيس للعظم وضمين للاستمرارية التي تعني في هبة المطاف أيضا ستمرر للمكانة الاجتماعية للعائلة وما يتبع ذلك من مردود مالي.

ثالثا: المرض والتشخيص والعلاج

تعد معرفة طبيعة مرض من قبل المعالج مقدمة ضرورية لنجاح العلاج. ولذلك حرصت في مقابلي مع سي الحسين لاستماع إلى شرحه لتعريف المرض، يقول عنه: "يعود الميبتيك إلى لفقرات 1 و2 و3 و4 و5 حيث أن تعصب الذي يمر بمحاذاة لفقرة 1 من العمود الفقري ينتج أو نراج عن مكانه الطبيعي، وهذا بدوره بالكي (السخون) ناستعمال الزيت من أجل إرجاعه إلى مكانه". ثم يقوم بتشخيص تلك الحالة التي لا يستطيع فيها لشخص الحركة، يقول "بالنسبة

سي لحسين أي حيثيات وتفاصيل أخرى توضح كيفية منح المرأة هذا العلاج لأبيه، لكن أغلب الظن أنها علمته طريقة لعلاج، وسكوته عن الطريقة قد يذهب بنا إلى فرضية احتلاق لقصة من أساسها، مع العلم أن والد سي الحسين كما يقول "لم يكن لو لدي غير هذا العلاج مهنة وظل يمارسه طول حياته، ولما كبر في السن وتوفي بدأت أمارس هذه المهنة أيضا منذ سنة 1983. لقد أوصاني والدي فتعلمت هذه المهنة وعرفت فيها ومارستها، والحمد لله نحقق لشفاء للناس. كن والدي يعالج العصب الوركي والبرودة وانفساخ المفصل (القديم) ... لح. وأب أصفت عليه العظام والمفاصل". إن "هذه الحرفة تحتاج إلى العرف (لاحتراف) ليس سهلا أن تقوم بالفصد، أنا كنت أرى والدي ومارس معه، حتى تعلمت" كما يضيف سي الحسين.

يظهر إذن أن سي الحسين تعلم من أبيه علاج العصب الوركي ثم أضاف إليه علاجات/ تخصصات أخرى. لقد طور علاج العصب الوركي، فقد كان و لده يعالج بالفصد فقط، ثم طوره إلى الكي أيضا. يقول سي لحسين: "هذه البركة (العلاج) تركها لي الو لد، ولا يمكن أن أتخطى عنها، لأن والدي حين الموت أوصاني بالتمسك بهذه المهنة وحدث في فترة ما أن تحليت عنها، ولما أنام في الليل أرى رجلا صالحا طويل اللحية بلبس الأبيض يقف عندي ويقول اذهب ومارس مهنتك التي أوصاك والدك عيها، وكان يحدث معي هذا حتى في اليقظة، وفور عدت إلى ممارسة هذه المهنة". ثم بعد عنصر ثوري المقترن بالبركة (والبركة عند المعالج توازي الشهادة المعية عند الطبيب كما يقول د نيل فريدمان⁽³⁷⁾) بوصفها "قوة وفعل، خاصية وحالة، صفة وفصيلة في لوقت نفسه، ملموسة ومجردة. كلية لوجود ومحلية"⁽³⁸⁾ الممنوحة من المرأة لمسة هي المحدد الوحيد لممارسة سي الحسين لهذا العلاج بل أيضا رؤيا لرحل الصالح يحثه على عدم ترك هذا العلاج، وهو بذلك يؤسس وجوده على عناصر لها تأثيرها في

لشلال (يقصد صعوبة الشديدة في الحركة) يأتي للمريض من العمود الفقري خصوصاً الفقرة الأخيرة الـ 1 التي تزاح عن مكانها بشكل كبير بسبب حمل شيء ثقيل وندأويه الكي (لسخون) ، وهذا ما نلاحظ سميحة تمرسه عندما يأخذ المرمى موافقهم داخل لمأرب فتبدأ في لتجول على المرمى من اليمين إلى اليسار فرداً فرداً، وتساءل: هل هذه أول مرة؟ إذا كانت أول مرة، تسأله عن الألم لذي يحسه، وتشعر في تشخيص أنه بوسطة معرفة طبيعة الألم ومكانه وربما قدرات/أعراض أخرى لم ألاحظها، وإذا لم يتبين المرمى تقوم بفحص مكان الألم باليد لتحديد طبيعته، يشرح سي الحسين هذه الغاية من هذه العملية «نحن نفحص من أجل التمييز بين أنواع المرمى، عصب وركي أم برودة بدون عصب وركي أو مرمى آخر، إذا كان عصياً وركياً و برودة في الدورة الدموية أقوم بالفصد، أما إذا كان شيئاً آخر فلا أقوم بالفصد، فقد يكون مفصلاً مخلوعاً أو تزحزحاً لأحد المفصل عن مكانه، فهو كذلك يسبب هذا المرمى»، يحرص المعالج من خلال عملية لفحص (التقلاب) على معرفة نوع المرمى بدقة، إذا ما كان عصياً وركياً فيقوم بعملية الفصد، أما إذا كان مرمى آخر، مثل ألم في الظهر أو تمزق عصلي أو خلع فينطلب العلاج بالكي، إن انحاز هذه العملية تسمح ل«سميحة» باتخاذ قرار طبيعة المرمى ومن ثمة تحديد نوع التدخل العلاجي، إما لفصد أو الكي «لسخون» بتعبيرهم.

يقودنا سي الحسين من تعرف المرمى إلى تقديم أسباب حدوثه، يظهر ذلك عندما سألته عن ماهية هذا المرمى فوجد نفسه يتحدث عن أسبابه، وكان الأسباب تصنع لماهية، فالعصب الوركي قد يصيب لشخص بسبب رفع شيء ثقيل، فتحل لدينا عدة مفصل وفي الوقت الذي يعمل شيئاً ثقيلاً يسقط المفصل عن مكانه، فيصاب الشخص بالسياتيك، أو سبب حادثة سير أو سقطة» أو «قد يكون للمرمى سيرة ويخرج منها متعرفاً فيصاب بالبرد، ولما

يمر الوقت بدون علاج قد يصبح سياتيك، لأن لبرد يتعلل بين فقرات لعمود الفقري ويمتص لزوجتها، وهذا لتوع من البرودة أكثر خطورة لأنه يصعب إخراج لبرودة من فقرات لعمود فقري» حسب سي الحسين.

يبدأ العلاج فعلياً منذ لحظة التشخيص حيث يتم لتمييز على أساسه بين مجموعتين: مجموعة لتي سينتهج معها لكي، والمجموعة التي يسلك معها لفصد. بعد ذلك يشترع المعالج في لشغل المباشر مستملاً نوات محددة، فكي «عملية لكي يستعمل زيت لرتبون وحجراً أملس وقطعة قميش عبط بسخن داستمر» أما في عملية لفصد فيستعمل فيها أساساً «لشروط والضمادة و لحناء». ولأستعمال الحناء هنا أصل واضح في الطب النبوي فقد «كان لا يصيب لنبي صلى لله عليه وسلم، فرحة ولا شوكة، إلا وضع عليها الحناء»⁽⁴⁰⁾. والوضع أو الاستعمال هنا يماثل لوضع في طريقة سي الحسين إذ أن «الضماد بالحناء ينفع من الأورام لحارة الملتهبة»⁴¹، ويلاحظ أن الحسين ليست له أي فكرة نظرية عن هذا البعد النبوي للاستعمال بل هو تعلم تلقائي عبر لتقليد. أما الأداة للفتة للنظر فهي «آلة تحريك الدورة الدموية» التي لم يحدد اسمها، لكن تستعمل حينما يلاحظ المعالج في مرحلة التشخيص أن المرمى الذي سيخضع لعملية لفصد يحتاج إلى تحريك الدورة الدموية لكي تسعد على تحريك الدم وتسهيل سيالته، ومن لمؤكد أنها الآلة العصرية الوحيدة من نوعها في قضاء العلاج.

ثناء لتدخل العلاجي وبعده مباشرة لا ننسى سي الحسين أن يقدم لمرصاه نصائح لصمان فعالية لعلاج، منها: استبعاد الدواء الكيميائي حيث «من يبدأ معنأ لعلاج لابد أن ينقطع عن لدواء، لأن الدواء الذي يصفه لطبيب مهدي لدلم، وبالتالي إذا كان لدلم مستقر كيميائياً، فعندما تقوم بالفصد بالشرط لا يحصل لثريف وسيلان الدم، وإذا لم يحصل لا فائدة في علاجنأ» كما يقول سي الحسين. وينصح

وكل من يسمع ذلك، يقول مع نفسه مادام فلان شقي، لماذا لا أذهب أيضا للعلاج، وهكذا يأتي الناس». وهذا ما تؤكدته امرأة مسنة تقول: «كل منا يقول للآخر، أنا جئت من مدينة لقنيطرة، فقد سمعت ابنتي من جيرانها بمدينة المحمدية عن هذا الرجل، فأخبرتني، فجئت إليه». ويقول سي الحسين بفخر «يأتيني جميع الناس، أغلهم من الكهول ساء ورجالا، أما لشباب فقليلون».

صافه، إلى لشبكات الاجتماعية. هناك طريقة التعامل والتوصل لتي يوفرها سي الحسين د حل لفصاء العلاجي. يقول: «كل مريض نعامله بالشكل المناسب. النساء لابد أن نعاملهن بطريقة جيدة، ونصحك معهن، رغم تنازعهن على لدور. نعاملهن بشكل جيد حتى يقضين غراضهن بسلام. ونعطي لأسقية لكار لس».

هكذا نلاحظ من ناحية أولى أن الشبكات الاجتماعية القائمة على الإخبار الشفوي لذي يقوم به لمرضى فيما بينهم تعتبر الطريقة الأساسية لتسويق هذا العلاج. ومن ناحية أخرى فإن طريقة التوصل لتي نعالج لمرضى به سي الحسين خلال العلاج وبعد مع لمرضى من حيث ل حفاظ على لابتسامة والمعاملة لطيفة مع لنساء واحترام كبار السن، تعتبر أيضا عاملا من عوامل الاستقطاب. وعلى كل حال ليست هناك آليات عصرية للاستقطاب كاستعمال لمنشورات الإشهارية أو غيرها.

العلاقة مع الطب الحديث: يقول سي الحسين: «للطبيب أدواته، ودرس ذلك علمي، أما أنا فآله سحابه وتعالى أعطيني هذا العلاج في يدي. إن لفرق بيني وبين الطبيب، أنه يستعمل آلة، وأنا لا أملك غير مدي، ما سيقوله الطبيب للمريض بالر ديو أقوله أنا بيدي، هذا علاج مزروع هينا، أما الطبيب فيستعمل جهاز الراديو ثم يقول للمريض مما يشكو». يقيم سي الحسين مقارنة دقيقة بين طريقته لتي تعتمد ليد وطريقة الطبيب لتي تعتمد لآلة. وهو فارق يردنا بلاغة إلى فلسفة الطب التقليدي القائم على استعمال الموارد

المرضى أيضا بتجنب حمل لأشياء ثقيلة «لا بد من تجنب حمل أو جر أي شيء ثقيل». ثم لابد من اتخاذ لأوضاع السليمة في لجنس: «أنصح المرضى من النساء والرجال بتحسين وضع الجماع، أن يكون بشكل عادي وليس بطريقة جانبية كما يفعل الكثيرون. بالنسبة للنساء أخرج منهن فأقول لهن أن يحسن الجماع مع أزواجهن بدون أن تعطيهن أية تفاصيل». وفي الأخير يقدم نصيحة تكميلية كي «يصطحبوا معهم في العلاج أحد أفراد لأسرة ل يساعدهم في حالة تعرضهم للإغماء الذي يسببه الخوف الذي يحصل لبعض المرضى جراء رؤية الدماء». أما بخصوص نظام الأكل «هنا يقدم للمريض أية نصائح لأن هذا المرض لا علاقة له بالجهاز الهضمي».

ومباشرة بعد نصائح لعلاج يحدد نظام المواعيد (الأوقات) يقوم به سي الحسين ويذكر به أيضا ر شديد وسليمة. حسب سي الحسين تتميز بنمطيتها التي لا تتجاوز نوعين من المواعيد حسب المرض. يقول «هناك فئة تعطىها خمسة عشر يوما بين زيارة وأخرى، فهنا عندما نقوم بعملية الفصد هذا لأسبوع نترك للمريض لأسبوع لموالي للراحة ثم يعود، لينا في الأسبوع الآخر، حينها تتبين لنا درجة تطور حالة المرض، فإذا لم يتحسن لابد من إعادة الفحص لمعرفة طبيعة الألم بالصبط، أما إذا تحسن فيأتي كل أسبوع للفصد أو لكي حسب نوع المرض». ويحرص سي الحسين أن يذكر ويؤكد أن «هناك من يشفى من البرارة لأولى. وهناك من يحد أج إلى أسبوعين أو أكثر حسب نوع السياتيك الذي يعاني منه».

رابعاً، آليات الاستقطاب والعلاقة بالطب الحديث

يراهن سي الحسين في عملية الاستقطاب على لشبكات الاجتماعية كطريقة فعالة من أجل التسويق للعلاج. يقول: «يتر يد إقبال الناس عني لأهم يسألون بعضهم ويحكون لبعضهم، فالمرضى عندما يفاخرني معافى، يخبر الناس الآخرين.

الطبيعية، والطب المعاصر المعتمد على الاحترعات التكنولوجية، بل أكثر من ذلك إن طريقة علاج سي الحسين هبة إلهية ومرروعة في يده، بينما طريقة لطبيب علمية مكتسبة فصلا عن عنادها التقنية. وحينما سألت سي لحسين عن شكوى بعض الأطباء من منافسته لهم، أجاب: "لا داعي لأن يشتكي الطبيب، لأنني أدوي شيئا لا يستطيع الطبيب أن يدويه، فلماذا سيشتكي؟ لو أن الطبيب يداوي هـد المرض لما جاء عندي لناس. إن الناس يتعبون من الأطباء ثم يجؤون عندي في الأخير"، بكل ثقة إذن يعطي سي لحسين مشروعية لتدخله العلاجي بعبارة «أنا الملجأ الأخير» في مسار العلاجي للمريض كي يحسم في عجز الطب على العلاج. لقد أتاح لمريض الفرصة لأولى للطبيب وهش في مهمته، فلماذا إذن يشتكي وليؤكد قدرته العلاجية لمفحمة بقول: «إن الأطباء أنفسهم يزوروني للعلاج»!

خامسا، خلاصة

حاولت هذه لدراسة تناول أربعة مظاهر في الطب التقنيدي لمريض العصب الوركي، فضاء العلاج وتنظيمه، وأسس مشروعية العلاج، وتصور طبيعة الممرض وإجراءات علاجه، ثم آليات لاستقطاب وعلاقة مع الطب الحديث.

صور المقال من الكاتب

الهوامش والمراجع

- 4 Lieban w Richard The Field of Medical Anthropology In Landy David (Ed, Culture, Disease and Healing (pp 1331 New York ,Macmillan Publishing, 1977
- 5 Radi Saadia, Plurahisme medicale et biomédecine au Maroc, Dir Dialmy, Abdessamad Faculté des lettres et des sciences humaines Dhar El Menrez Fès, 2002 pp 103111

- 1 Parsons takott. The social system New York, the free press, 1951 p 433
- 2 Benoist Jean, Prendre soins in. Soigner au Pluriel. Essais sur le plurahisme medical. Paris, Khartala, (« Medecines du Monde », 1996, p 441 (Texte disponible dans Les Classiques des sciences sociales
- 3 يؤرخ بظهور الطب الحديث بتدريج أصدر مؤلف «مدخل إلى طب تجريبي» ل كلود برنارد سنة 1865.

عادات وتقاليد ريفية معاصرة في الشرق الجزائري لها دلالة تاريخية

(دراسة مسحية وصفية)

<http://shadipal.net/vb/thread.php?tid=26494>

مها عيسوي
الجزائر

تعد منطقة الشرق الجزائري من أهم المناطق التاريخية والأثرية في الجزائر لما تحتوي عليه من تراث أثري مادي وغير مادي، هذا الأخير الذي يبرز في مظاهر اجتماعية عديدة في الأرياف الممتدة ضمن نطاق سلسلة جبلية واسعة من الأطلس التلي منها جبال النمامشة والأوراس وصولا بمرتفعات الإيدوغ، وبالتالي تعرض دراستنا ما شهدت الجزائر عبر تاريخها الطويل من عادات وتقاليد كثيرة، بعضها يعود في جنوره إلى آلاف السنين،

في شمال أفريقيا. وقد دون على هذه الصورة في مصادر المادية والكتيبة القديمة، فتقول للوبيون ونعني بهم جميع سكان الجزائر وتونس وليبيا والمغرب الأقصى القدماء.

واشتق اسم اللوبيين من كلمة (لويه) وهو الاسم العتيق لذي كان يطلق على شمل فريقيب، أما أصلها فقد استمد من لنصوص لهيروغليفية³ المدونة على اللوحات لبحرية⁴ وحدران معابد أسر الدولتين لوسطى ولحدثة بمصر القديمة⁵.

2 - التطور التاريخي لتسمية سكان الجزائر

القديمة

إن سكان شمل أفريقيا لقديم هم لدين طلق عليهم القدماء اللوبيين (ق.م. 5)، ثم لنوميديين (ق.م. 2)، فاللوريين (ق.م. 1)، ثم لأفريقيين (ق.م. 1)، ثم البربر (ق.م. 7) والأمازيغ (حاليا)، ولم يكن الجزائريون لقدامى سوى جزءا من تلك المنظومة الاجتماعية وعرفو باللوميديين، أما في العرب الجزائري فكانو يعرفون باللوريين أيضا.

1 لنوميديون واللوريون

وهي لتسمية الغالبة على القبائل التي هي قبائل الماصيل والماصيصيل⁶.

أما خلال مرحلة الاحتلال الروماني واللبيزطي فقد شاعت كلمة (مور)، وقد أطلق مصطلح (المور - Maure) ذي الجذور لفينيقية، ولذي يعني الغرب على جزء كبير من سكان لمغرب لقديم، ثم عمم فيم بعد على كامل لسكان، حتى أن سكان الأوراس كانوا (موريين) في نظر لرومن على لرغم من أنهم نوميديون تاريخيا وإداريا⁷.

ب الأفريقيون

سبة إلى أفريقيا، والأرجح أن سم أفريقيا يعود إلى مادة لوبية هي يفر مصاف إليها اللاحق

ذ ورعم الفترة الرمنية الطويلة التي تفصنا عن فترة زدهار لحصارة النوميدي التي كانت منتشرة في كامل الشرق لجزائري - القرن الثاني ق.م. فإنه لا تزال لعدد من الممارسات والأفكار والاعتقادات وبعض العادات السلوكية لعتيقة جدا، ضاربة أطناها في لمجتمع الجزائري المعاصر.

ومن هنا حري بنا أن بطرح لإشكالية الآتية: ماهي لخلفية لتاريخية لعدد من الممارسات والسلوكيات والأفكار والاعتقادات التي نجدها لحد الآن في المجتمعات المتنوعة عرافية في الشرق الجزائري؟ ولذا منها ما اندثر بعد الإسلام ومنها ما ظل متوارثا منذ عهد المملكة النوميدي (ق.م. 2)، وعهد نوميديا لسرية خلال الاحتلال الروماني في القرن الرابع للميلاد إلى غاية الآن؟

وستعرض هذه الدراسة إلى. لمحة موجزة عن تاريخ سكان منطقة الشرق الجزائري النوميدي ووصية سكان الأرباف، ثم تمطي صورة دقيقة ناتجة هي خلاصة لدراسة إحصائية تحيلية مسحية تتعرض لعادات وتقاليد ريفية معاصرة تعود جذورها إلى مرحلة لحصارة النوميدي وكذا لفترة الاحتلال الروماني الذي استمر في الجزائر زهاء ستة قرون (ق.م. 1 - ق.م. 5)، مع تقديم لتفسيرات التاريخية حولها.

أولا: لمحة تاريخية عن أصل السكان في الجزائر القديمة

1 - أصل السكان وأصل التسمية

عنيت المصادر لكتائية المتخصصة بتاريخ شمال أفريقيا لقديم وفي مقدمتها مؤلف المؤرخ اللباني الأكثر زدها هيرودوتس¹ بالمجتمع اللوبي² أولئك السكان الذين قطنوا المنطقة المحصورة بين عرب النيل إلى سواحل المحيط الأطلسي، وتعد أول تسمية لسكان منطقة المغرب لقديم.

وتشمل تلك التسمية جميع لتجمعات البشرية

اللاتيني (US)، وبالتالي فهي كلمة مركبة من عنصرين لوبي ولاتيني، وليست مشتقة من مادة (فرق) في اللغة العربية وإنما من كلمة (هري)، وإنما هي كلمة ذات أصل لغوي محلي، وتعني سكان لغارات.

وأفريقيه هي علم جغرافي يطلق عامة على شمال قارة أفريقيا، و ستمثل هذه الصيغة يقف عند العصور القديمة بعد أن شاع استخدام المرحلتين الرومانية و لبيزنطية⁽⁸⁾، إذ تغير المعنى عند مرحلة لفتح الإسلامي، ليعرف سكان المغرب القديم بالبربر⁽⁹⁾.

ج البربر والأمازيغ

شاعت التسمية في بداية مرحلة الفتح الإسلامي، إذ كان المسلمون ينظرون إلى بلاد المغرب القديم نظرة عتاف بكونها وحدة عرقية حضارية، ويركون ما يوجد بين قائلها وما ينفرهم، وبناءً عليه أطلقوا على جموعهم تسمية واحدة.

كانت هناك فرصيات عديدة حول أصل الكلمة، من أشهرها ما أورده لعلماء عبد الرحمن بن خلدون. لدى ذكر حول لبربر ما يلي

« لبربرة بلسان العرب هي اختلاط لأصوات غير المفهومة⁽¹⁰⁾، ويعني ذلك صعوبة فهم اللهجات التي يتكلمون بها، ولعل هذا لتفسير هو الأقرب للصواب. ومنذ القرن السابع للميلاد شاعت تسمية البربر، إلا أن لتسمية التي كانت في عموم معناها تفيد تسمية اللوبين هي: الأفريقيين⁽¹¹⁾.

أما تسمية « الأمازيغ » فقد كانت موجودة أيضاً نسبة لاسم الجد المشترك مازيغ⁽¹²⁾، وقد ستمت إلى وقتنا لحاضر.

ثانياً لمحة عن المجتمع النوميدي في الجزائر القديمة ومدى تلمس تواصل العادات والتقاليد والممارسات منه

ذال لم يكن من ليسير رسم صورة عن حياة السياسية التي عرفها النوميديون، وثوبها لمؤرخون القدم في سطرادات نصوصهم لرئيسية، فإنه من الصعب رصد مظاهر حياة ليومية والتركيب الاجتماعية لشعب، لم نعثر له من وثائق كتابية سوى نقوش حجرية إهدائية وحنائية ثم عمالات، حيث أن لمصادر اليونانية والرومانية ركزت على ذكر القبائل المنتشرة في بلاد المغرب القديم، وعلى إسماغ تسميات عليها ذات صيغة يونانية أو لاتينية وتتبع مسارها لتاريخي.

تستكشف بعض ملامح المجتمع النوميدي من ثانيا كتابات بعض لمؤرخين الرومان أمثال أميانوس مركلينيوس وبلينيوس لقديم ثم سالتوستيوس واسترابون⁽¹³⁾، بالإضافة إلى ما حلفته النقوش البوية والنوميديية والتي تعد لمصادر الوحيدة التي تفيد إلى حد ما في تقصي أحوال النوميديين.

1 - التعريف التاريخي بالأسرة النوميديية

تعد عائلة مسنسن الكبرى التي تبدأ من الجد الأكبر « زالسن » عائلة العاهل النوميدي أبوية لتسبب، حتى أن اسم والدته لم يرد في المصادر لكتابية رغم أنها ذكرت أن مسنسن كان يسترشد بأراء والدته التي تتقن العريقة⁽¹⁴⁾.

من ذلك يدوان الأسرة كان أفرانها كثيرة لعدد، بحيث كان لعاهل مسنسن أربعة وأربعون ولد⁽¹⁵⁾، ولا يعقل أن يكون هؤلاء الأبناء من أم واحدة، مما يجعلنا نستنتج أن الأسرة الملكية لحاكمة كان عدد لزوجات فيها كثر⁽¹⁶⁾.

وعلى غرار بقية المجتمعات القديمة، تشكل لأسرة الوحدة الأولى في مؤسسة التفتشة لاجتماعية لنوميديية، ولها نوعان:

الأسرة النووية

نشأت من رابطة الرواح الأحادي، وكانت تتكون من الأب وامرأة واحدة، فعادة يكتفي الرجل



<http://shadipal.net/vb/threads/26494>

عاملاً في ريادة الثروة من خلال خدمة الأبناء في ممتلكات الوالد.

بامرأة تكون زوجته الأولى الشرعية وأما لأبنائه، وشاع هذا النوع من الأسر في الطبقة الدنيا.

2 - المرأة النوميكية

كانت للمرأة النوميكية ذات ملامح جميلة، وكانت تتزوج في سن مبكرة، ولايكولة شرط أساسي عند الفتاة والحفاظ عليها أمر واجب إذ تشترط النعمة قبل الزواج⁽¹⁸⁾.

لقد قامت المرأة النوميكية بدور فعال في بناء الأسرة وتربية الأطفال، ويحدث أن تهرم المرأة سريعا قبل الرجل بسبب إلهام المتوطة بها، فإنها جلبت الحمل والولادة للتكررة فإنها تعمل في الزراعة أو في الهندسة للصنعة، مما يجعلها تبدو غائبا أكبر من سنّها، وهذا ما يجعل الرجل يلتفت إلى نساء أكثر شبابا ونصلا، وكانت مكانة المرأة وحظوتها عند زوجها بقدر ما لها من أبناء.

لقد اتسعت ظاهرة الزواج المختلط بالأبعاد فكان يؤتى بالفتيات من قبائل أخرى، فعرفت للنصهرة من أواخر القرابة بين القبائل، كما كانت سببا في فسخ القرابات وإحلال السلام⁽¹⁹⁾.

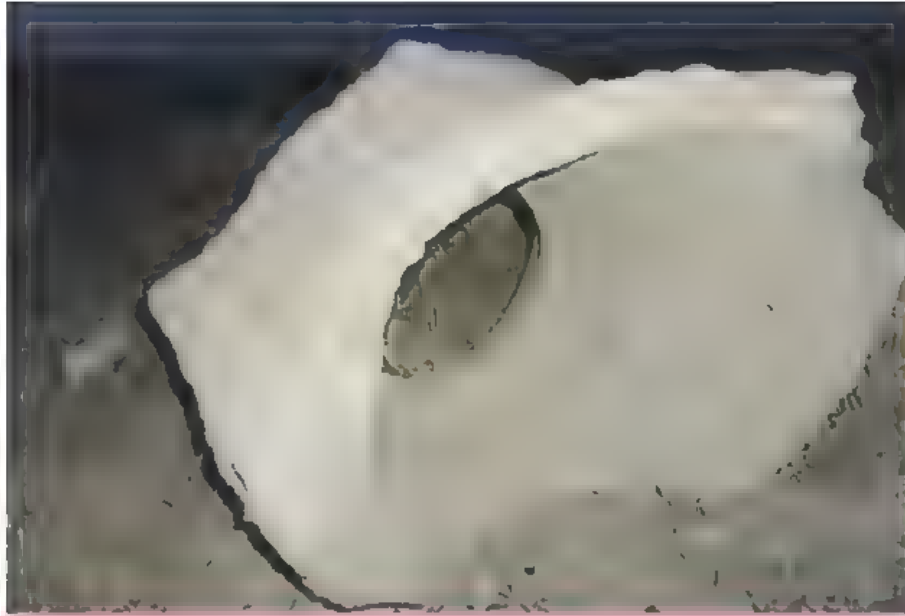
كما كان للزوج حق معاقبة الزوجة إذا ثبتت إدانته⁽²⁰⁾.

- الأسرة المختلطة

نشأت من الزواج المختلط، تعددت فيها الزوجات، وكانت تتكون من زوجة رئيسية وأعدة زوجات رئيسيات وعدد كبير من الإماء، وشاع هذا النوع من الأسر في الطبقة الثرية والحاكمة، إذ يذكر اللاتيني سالوستيوس أن تعدد الزوجات عادة لدى النوميديين، وكان لذلك يوغرطة خير مثال على ذلك في (الفقرة 80) من كتابه حرب يوغرطة، ما يلي:

«تزوج يوغرطة من إحدى بنات بوخوس، لكن في الواقع هذه الزايلة لا تعني شيئا عند النوميديين ولوريتانيين على أنسواء، فكل واحد يتزوج عددا من النساء، النصف عشرة، والنصف الآخر أكثر من ذلك، أما الملوك فأكثر من ذلك بكثير، وفي مثل هذه التعددية تصعب اللودة بحيث لا ترقى أي منهن إلى مقام الشريكة الحقيقية فكلهن لا يوجبن بغير الاحترام⁽¹⁷⁾».

لقد كان الملوك النوميدي والور يتزوجون بكثرة بقية الإنجاب، ذلك أن كثرة الأولاد كانت



http://www.djelfa.info/ar/news/ast_algerie/1290.htm

التي شلعت في أسواق نوميديا، حيث عرف الفخار المحلي في المصادر التاريخية بالفخار النوميدي، وتعد صناعة الفخار أصيلة في الجزائر القديمة، وصنع باستعمال الدولاب والشي في قنتور، وكان متميزاً من حيث الطلاء والتلوين ولم يرسم الخزاف النوميدي صوراً على أنيته بنوعها الإهدائي والجنائري وإنما اكتفى بالترتيب الهندسي⁽²³⁾، ولا يزال هذا جلياً في الفخار المعاصر وخاصة في منطقة بلاد القبائل.

4 - الملابس والحلي والأدوات

ليس النوميديون الملابس الجلدية أمسية بأسلافهم الذين ذكرهم المؤرخ هيرودوتس، كما ارتدوا الملابس للنسوجة التي عرفوها بفعل احتكاكهم بالعالم الفنيقي الذي برع في فن الحياكة والأصباغ، وكانوا يلعبون فوق الجلباب المنسوج المعطف الصوفي أو التبرنس الذي يعد الثياب الأصل التي يتميز به الرجل ويميز عن ثرائه ومكانته بين أفراد عائلته⁽²⁴⁾، وكانت الحلي المتداولة هي الفلاذد والأساور، ومن وسائل التزيين لوشم⁽²⁵⁾.

على العموم كان للمرأة دور بارز في الجلب لديني حيث وصلت إلى مرتبة «كبيرة الكاهنات» التي تساوي مرتبة «كبير الكهنة»⁽²¹⁾، وكانت لشهر النساء النوميديات وأدة مستسن. أما في العهد الروماني ففي مادور كانت نسبة الزواج مرتفعة حيث تم إحصاء 113 حالة لفناء من أصل 149 فناء كانت في من الزواج⁽²²⁾. وتعتبر المرأة مورثة لقعدات والسلوكيات للأحياء.

3 - لشاطات مهنية (صناعة الفخار)

كانت المرأة تقوم بأعمال شاقة جداً، ولأنه لم تترك المصادر المادية لنا صوراً أو تماثيل عن المرأة النوميدية، فإن الباحث التاريخي قد يلجأ إلى المقاربة الأنثروبولوجية في هذا المجال، وفي هذا الصدد لاحظت أن للسواد الأعظم من نساء الأرياف لا يزلن يمارسن نشاطات مصنعية في الحقول والجبال خاصة في منطقة التلمشة والأوراس. شغل مجتمع القرى والمدن الصغيرة النوميدية مهنة الفلاحة والرعي وصناعة الفخار

ثالثاً: رصد لبعض العادات والتقاليد الريفية المعاصرة ذات دلالة تاريخية

1 - الوشم

بعد الوشم ظاهرة اجتماعية تدخل ضمن آداب السلوك الاجتماعي، حيث أنه مرتبط بالجسد الموشوم بحياحياته ويموت بموته، كما يشكل جسر للربط بين ماضٍ وحي وماضي في الجسد ذاته، وشتهرت به المرأة النوميديّة. كذلك للوشم رمزية اجتماعية وسياسية قوية، فهو يشكل أساس الانتماء الاجتماعي وركيزة الإحساس بالانتماء الموحد، والشعور بالهوية المشتركة والتي ساهمت في صمود حد كبير من التناغم بين كافة أطراف القبيلة.

كما أن الوشم يحيل على هوية واضعه وانتمائه القبلي، شأنه في ذلك شأن الرخداف النسيجية المبنوثة بشكل حاصر في لرابي والألبسة الصوفية، وهو عبارة عن مجموعة من العلامات ورموز هندسية تبشر بالنضج الجسمي للمرأة، ولم يكن الوشم مجرد متعة وزينة، بل إنه كان مرتبطاً ارتباطاً عميقاً بما هو من صميم الهوية المحلية والمكانة الاجتماعية.

أما في المغرب القديم كانت تمارسه الكاهنات، وينجر في أجواء طقوسية مفعمة بالدلالات لروحانية، ويقصد به استجلاب نعم الآلهة تأنيت ورضاهم وتقاء نغمتها وغصبتها.

لقد اهتم بعض المؤرخين كثيراً بظاهرة الوشم عند المرأة محاولين تتبع أصوله في العصور القديمة بدءاً من لونه ووصوله بقيمته، فوجدوا أن قبائل التحنوكنت تمارسه. وكانت المرأة تعتبره ذي شأن في حياتها، وقد رتبت أشكاله بشكل الآلهة ومدلولاتها²⁶.

على كل، يعد الوشم (لتكاز بالأمازيغية المعاصرة) مظهراً تاريخياً حياً بين أبناء المجتمع الريفي لغاري لأيمانهم هذه، واستمراره دليل على ممارسته منذ أقدم العصور²⁷.

2 - عادات الدفن

تجدر الإشارة إلى أن هناك الكثير من القيم والتقاليد لريفية المعاصرة المتعلقة بالدفن والتي لا تزال متداولة لحد الآن ولها جذورها المغرقة في القدم، وقد حاول بعض المؤرخين من المدرسة الاستعمارية ومنهم ستيفان جرال (St. Gsell) وعابريال كاميس (G.Camps) وموريس ريفاس (M.Reygasse) وريموند هوفري (Vaufrey R²⁸) نتهاح أسلوب المقاربات والمقاربات السوسيو تاريخية في رصد تلك العادات لكن نحصر ذلك في مجالات محددة.

رغم ما تحوي عليه تلك المقاربات من مخاطر تستدعي توشيحي لحيطه ولحد، فإن لأشروبولوجيا لا تزال تقدم شروحات لفهم بعض ما خفي من حياة المجتمعات الهامشية في المصادر التاريخية، وخاصة بالنسبة للمجتمعات لريفية في لأرضي النوميديّة.

هذا وتعتبر عمدية رصد العادات الدينية أصعب في الدراسة من العادات المرصودة في طقوس الأحوال الشخصية، والتي من ليسير تنوع الكثير من مظاهرها في المجتمعات الريفية المعاصرة بسبب قوة المعتد.

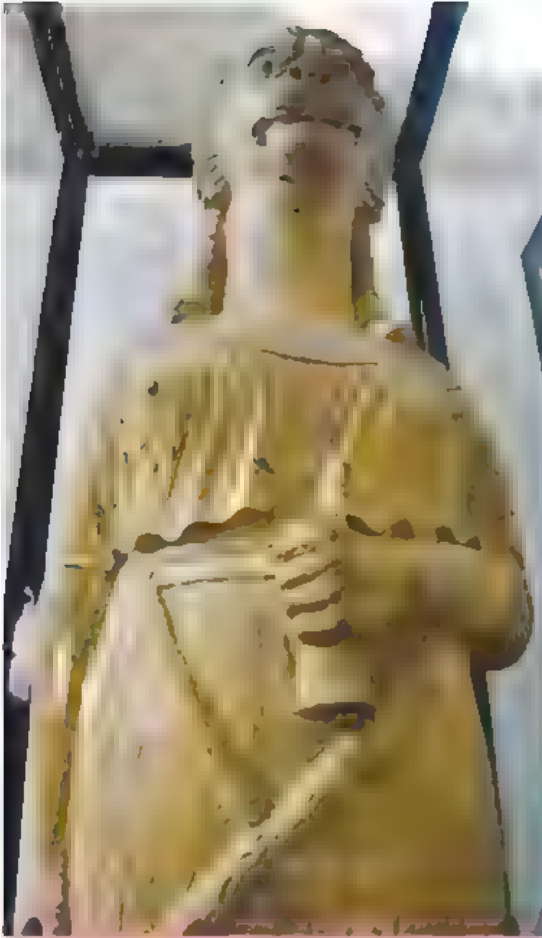
لكن بقاء هذه العادات إلى يومنا هذا لا يعكس قوة الشعائر لقديمية، وكذا استفحالها بين أبناء المجتمع بدعوى الجهل، بقدر ما يعكس سماحة مبادئ الدين لإسلامي وتلفقه بالشعوب التي عتقته في السماح لمن غلب عليهم لإيمان بالعرف بموصلة استخدمهم لمثل هذه العادات.

إن هناك ثلاث اتجاهات في الصورة لدينية لعادات الجنائزية المعاصرة هي:

الأولى: تتعلق بعبادات وممارسات دينية مندثرة.

الثانية: تتعلق بدع المآتم.

الثالثة: تتعلق ببعض عادات والتقاليد التي لم يذأفها الإسلام.



http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bardo_National_Museum_tanit.jpg
تانيث

إن روح الإسلام لم تجمع العادات للورثة فقد انتقل الكثير منها عبر الزمن، مما أمكننا أن نلاحظه بسهولة تامة، وهو جوهر المقاربة التاريخية الأنثروبولوجية.

وقد قمنا من خلال عينة دراسية برصد عشرين مأتم تفصيلي في قبائل مختلفة من منطقة تبسة (إيكاتومييلوس النوميدي) وضواحيها هتيا بين سنة 2004 و 2008، والنتائج كانت نسبية في المجتمع الريفي الانقسام الذي يمثل بدوره عدة مجتمعات مونوغرافية متشابهة إلى حد كبير في عاداتها وتقاليدها المعاصرة.

إن الملاحظة الأساسية التي سجلناها في مجال المعتقد الديني هي ظاهرة التبرك بالأحداذ التي لا تزال قائمة لحد الآن.

أما في مجال عادات الدفن فقد ظلت بعض العادات قائمة مثل وضع السكين على حصد التوف، وكسائه برداء أحمر، والتمواف بالجنة قبل إحراها من البيت، وكذا الدفن في المقابر العائلية، ثم ترويد القبر بحفرة للموئل، وهي كلها ممارسات ثبت القيام بها الأضرحة الجنائزية ببلاد المغرب القديم من خلال الأثاث الجنائزي الذي عثر عليه في تلك الأضرحة⁽²⁹⁾.

أما الأدوات المنزلية المستخدمة في الحياة اليومية فكان حلها مصنوعة من الفخار وبعضها مصنوع من الأخشاب⁽³⁰⁾، كما صنعت أيضا من الحلفاء ولأنها مادة قابلة للفناء السريع فلم يبق لنا من آثارها المادية شيء يذكر⁽³¹⁾.

كانت أواني الطعام أربعة أصناف هي: أواني لطهي والشرب ثم الأكل والتخزين، وكانت بعض تلك الأواني يصنعونها النسوة، أما العائلية فقد كانت كبيرة وبسيطة، فهناك لصحون والقصاص ثم الأقداح والجرار والخوابي المتعددة الأشكال والأحجام⁽³²⁾.

نستنتج مما سبق، أن الحياة الاجتماعية للفرس النوميدي كانت حياة نشطة ولها خصائصها المميزة.

3 - ممارسات وسلوكيات اجتماعية معاصرة لها

مدنولات تاريخية

أ- حلية الخلافة تبرر مكانة العبادة تلت

عند المرأة النوميدي

كثيرا ما تتحلى المرأة في الشرق الجزائري بما تعرف بالإبريم أو الخلافة أو الخامسة، وما هي في حقيقتها التاريخية سوى رمز لإلهة تانيت.

لقد كانت « تانيت » ترمز للحصوبة والإنتاج، وتكتب باليونانية « تن » وتعرف أيضا باسم « تليت » بني بعل »، إن ابتداء الخيال النوميدي لها في صورة آلهة محلية تيس من قبيل المصادفة، وإنما يرجع إلى أن المجتمعات القبلية كانت تغطي الأوطية للمرأة التي ترى فيها رمز للقوى الكامنة في ظاهرة الإخصاب، بحيث صورتها التماثيل في هيئة امرأة بوضعية الإرضاع.



<http://shadipal.net/vb/threads/28494>

فالكنيش الأقرن كان مقدسا خاصة إذا علا رأسه قرص الشمس، إذ يعد شكل القرص من الرموز المنقطة التي لها علاقة وطيدة بالقوة والتكاثر والخصوبة هذا من جهة.

من جهة أخرى فالكنيش هو الحيوان الرئيسي الذي يقود القطيع أثناء الرعي، وتلك القطعان كان يعتمد عليها في معيشة لسكان الأساسية منذ آلاف السنين، ولذلك تحتل رموز الكنيش الصدارة في النصب والنقوش والرسوم⁽³⁴⁾.

ج - الانتهاج بالعنبرية

كان التوميدون قوما محافظين على عنبرية انقضاء، بحيث اعتبروا العبارة شرطا أساسيا عند الزواج، وهذا كان لزاما على المرأة أن تلتزم بالأخلاق الحميدة التي تليق بها وتميزها عن أخلاق الرجال..

نقد أشاد أبوليوس للدوري بهذه الفضيلة لدى المرأة في لفقرة الأنية موحيا بما تتطلب عليه عاداته وأعرافه التوميدية التي نشأ في كنفها، كما أشار إلى المعاملة التي تمنحها لأهلها.

« العنبراء الحسان حتى لو كانت في منتهى انفسر تحتاج إلى مهر ولا، وتحمل لامحانة إلى

هذا وقد توافق انتشار عبادة تانيت بالموارية مع عبادة بعل حمون منذ القرن الخامس ق.م، فاعتبرت الإلهة الأنثى الرسمية في شرق الجزائر القديمة.

ب- الكنيش الأقرن ذي الهالة حلزم البيت الريفي

غلبا ما يتم تعليق قرني الكنيش عند مدخل البيت، فما هي دلالاته التاريخية؟

لقد عبد سكان الجزائر القديمة عددا محدودا جدا من الآلهة، وجسدوا القوة الإلهية لبعل حمون بالكنيش الأقرن ذي الهالة، والذي عثر على رسوماته منقوشة منذ مرحلة الرسوم الصحيرية العلائية إلى مرحلة النيوليتي، مما يؤكد بقاء عبادته قديمة جدا.

وقد خلف الكنيش الأقرن على صورته التبادلية دون تمهيد في المغرب القديم إلى أن افترض قرونه لاحقا إلى الإله «بعل حمون»، مما يوحي بأن عبادته في الصحراء كانت أقدم بكثير من عبادة الإله آمون في واحة سيوة، ويمكن القول أن « الكنيش ذا الهالة» أقدم بكثير من الإله المصري آمون⁽³³⁾.



<http://ameawad.wordpress.com/category/classic/>

الشعبي في منطقة تبعة وضواحيها الريفية اعتقد راسخ بأن فقراء الدلش والجياع يساندوهم (الرهباني) وهو في المحيل الشعبي رجل أبيض لبشرة يرتدي القبايس القصوي الأبيص وعيناه ررقاوان وظلج الأسنان ويكثر تواجدو في الأسواق الشعبية ثم لا يلبث أن يختفي بعد أن يقدم المساعدة من حبوب ومال للفقراء، فما هي الخلفية للترويجة ثم؟

إن المتمعن في تاريخ المنطقة يرى أن ليس هذا المخلوق الأقرب إلى الجان منه إلى الإنسان سوى ذلك لقص الدوناتي الذي كان يجمع الدواري عنده الحبوب فيحملها في حنح لظلام إلى بيوت الفقراء ثم يختفي، فكلن الدوناتي يطبق مبادئ المسيحية كما نادى السيد المسيح.

خاتمة

إن الدارس للتاريخ الاجتماعي عليه أن يتوحي اعلمية عند الدراسات لسوسيوتاريخية للتصديق

روحها براءة مسجيتها وهررة شبابها، والبنكارة ميرة قيئة يثمنها كل الأرواح، كما هو مشروع وموافق للعرف فما تلق من شيء مهر تستطيع متى شئت وكهلا تظل مرتتها أن ترده كاملا مثلما استلمته، تمسدد البال وترجع العبيد وتحلي اثبت وتتسحب من العقار، البنكارة وحدها يتعذر إعادتها إذا تسلمتها من بين كل مقومات النهار تبقى عند الروح إلى الأبد (35).

د - صورة الشيخ الرهباني مستمدة من نتائج الثورة الاجتماعية لريفية (36)

هي ثورة ذات طابع اجتماعي محص، فهي كما يشير إليها المؤرخون الدينيون ثورة الريفيين الذين رفضوا المزيد من الخصوع، وقد انتفضوا على الوضع القائم في منتصف القرن الرابع للميلاد، قنصروا الدوناتيين، وعرفوا في المصادر لرومانية بالدولرين ومعنى التسمية لرجال الذين يدورون حول مخارن الحبوب فيتهبونها.

وكان نشاط هذه الثورة متطفاً من الأرياف مستهفناً تهديم مصالح التجمع الأرستقراطي المدني الذي كان يرى فيه الريفيون سبب شقاؤهم ويؤسهم، وكان الثوار يجمعهم التحائن الاجتماعي الطبقي والتقارب في الأوضاع الاقتصادية، وقد كانت ثورة على الطبقة (37).

لقد كانت ثورة عبرت عن رفض الشريحة الاجتماعية الفقيرة لسلطة الرومانية المتعسفة والمتزلفين من الطبقة الأرستقراطية المالكة.

وامتطاعت الثورة ضرب المؤسسات الإنتاجية الرومانية، فأصبح حيلة الصرايب يحشون الاقتراب من الأرياف لجمع الصرايب، وانصموا إلى الدوناتيين فكانوا بمثابة الجناح العسكري للحركة، وقد ساندوهم الفسلفة الدوناتيون وأعانوهم كثيرا.

وفي هذا الصدد لا يزال لحد الآن في الموروث

لبربر من ممارسة بعض عاداتهم وتقاليدهم
لتي رُى أنها لا تنتهي مع مدأ التوحيد.
وناء عليه توأدت مجموعة كبيرة من
لعادات والتقاليد التي يمكن تلمسها في حياتنا
لأجتماعية، ولكن من الضروري للباحثين في
مجال الربط بين التاريخ والأنثروبولوجيا ألا
يتفاعلوا مع أية ظاهرة معاصرة وألا يطلقوا
أحكام قبل تتبع لظاهرة المدروسة في حقب
لتاريخ من لصادر المدية و لكتابية.

بين ما هو سوسولوجي وما هو تاريخي، وأن ليس
كل ما هو في العرف المعاصر ذا أصول عتيقة
في الجرائر القديمة، وليست بعض الظواهر
المعاصرة نوميديية المنشأ والهوية.
وبانتشار الإسلام بدأت صفحة جديدة من
تاريخ الجرائر، حيث ترك السكان لوثنية إلى
المسيحية طوعية ثم اعتنقوا لدين الإسلامي
الحنيف، ورغم ذلك بقي لكثير من الإرث
النوميدي في العادات والتقاليد لبربر البتر
والبربر البرنس شاهدة على هوة وأصالة لثقافة
النوميدي ورسوخها عبر التاريخ، ذلك أن لدين
الإسلامي الحنيف الذي جاء بسان عربي لم يمنع

المراجع و المصادر

- 1 المصرية العامة لكتاب، لفاخرة، 1991، ص. 12
- 4 اللوحات الحجرية و تعرف أيضا بالصلايات، وهي
جمع مبردها صلاية وهي قطعة من حجارة الديوريت
الأسود كثرية الشكل تسمى صلاية لأنها ذات طبع
ديني.
- 5 Guy Rachet Dictionnaire de la
civilisation égyptienne, éd Larousse,
Paris, 2001, P 149
- 6 هائل لاصين والمصيصيل اتحادات قومية،
ظهرت السمية منذ القرن لربع قبل الميلاد ع.
- Stéphane Gsell, Histoire Ancienne
de l'Afrique du Nord, T V, Librairie
Hachette, Paris, 1927 PP (95 96)
D>Après. www.algerie ancienne com,
Le 152007 07
- 7 محمد البشير شني، لجرائر في ظل الاحتلال
اروماني، ج. 1، دس المطبوعات الجامعية، الجرائر،
1999، ص. 14 15).
- 8 محمد حسين قطر، « للوبيون وحدة ام شتات قبائل
»، مجلة ريبال ع. 12، 2002، قوس، ص. 44.
- Stéphane Gsell H A A N, Tome I,
Librairie Hachette Paris, 1913, P 336

- 1 هيرودوتس أشهر مؤرخي الإغريق، ولد بهاسيكرداس
حوالي 484 ق.م. طاف لعالم القديم لمدة سبعة عشر
عاما، ثم استقر بأثينا، حيث وصع مؤلفاته هناك، مات
حوالي 424 ق.م. عن علي فهمي احشيم نصوص ليبية،
ط2، دار مكتبة الفكر، طرابلس، 1975، ص. 6
- 2 لجمع اللوبي تحدر الإشارة أنه بقصد هنا أصل
السمية من منظور تاريخي، ولا بقصد فيها أصل الكلمة في
لعريف اللغوي، لأن أصل الكلمة كن قد ورد بصيغ عديدة
فصلت فيها دراسات تاريخية كثيرة فمألاً لحددها على
لنحو لأتي في كل من المصادر المصرية وسمر التكوين
ليو و ليهيم « أما في المعجم العربية فقد شئت من
لوب أي أرض الجفاف، وهذا كن فالعريف اللغوي للمعجم
للوبي اقديم ماف ماف بواقعه أو قد يصدق على جزء
دون آخر، كأن نقول « مجتمع بلاد كجماف » وهذا غير
منطقي من الناحية لتاريخية.
- 3 النصوص الهيروغليفية هي نصوص مكتوبة بالخط
لمصري الأول و تعني كلمة « هيروغليف » الكتابة المقدسة،
حيث كن لمصريون يعتقدون أن الإله تحوت الذي صوروه
بشكل طائر ابي مجل هو الذي اخترعها وهي كتابة
تصويرية تقرأ من جميع الاتجاهات، وتدون على الجدران
في العمارة لمصرية اقديم تريد من المعومات انظر
أنطوان زكري اللغة المصرية لقديم (الهيروغليفية
أصوبها وقواعدها) د. ط. دار الوثائق لمصرية، لقاخرة،
د. ت. ص. 2، و- محمد حماد، تعجم الهيروغليفية، لغة
مصر القديمة وأصل الحطوط العالنية) ط. 2، الهيئة

الأسس التخاطبية في الوشم: مقاربة لسانية



فرجين بافيس
تونس

اعتنى باحثون عديدون بدراسة الأبعاد الرمزية لظاهرة الوشم قديما وحديثا. وكأني ظاهرة ثقافية، تجاذبتها علوم عرفانية مختلفة ساهمت في إثراء أبعادها الاجتماعية والنفسية والجمالية. وقد أكد الباحثون على اختلاف اختصاصاتهم العلمية أنّ الوشم وسيلة تواصل لها علاماتها المحمّلة بالدلالات الرمزية تبعث رسالة ما، وذهب بعض علماء النفس⁽¹⁾ إلى أنّ الوشم يعبر عن شخصية مضطربة تجد صعوبة في التواصل باستعمال اللغة الطبيعية فتتخذ الوشم وسيلة تعوّض التخاطب اللفظي.

لقوميات الأساسية للتخاطب ولعمل لتلفظ التي أجمع عليها الباحثون⁴ تتمثل في أربعة. متكلم مخاطب، ومتكلم مخاطب مقصودا بالمخاطب، وإطار زمني فيه يقع عمل لتلفظ وإطار مكاني يتحدد بإيقاع هذا العمل. فلا يكفي وجود رسالة وبعث للرسالة كي نتحدث عن تخاطب بل لابد من توفر معوث له، إليه توجه الرسالة، ولا بد لكل رسالة من أن تكون مؤطرة زمانا ومكانا بأن يقاع حدث لتلفظ. هذه الأركان الأربعة المؤسسة لمفهوم المقام التخاطبي⁵ تؤثر تأثير مباشر في عمية التأويل الدلالي وتساعد في تحديد المعنى المقصود. فهل تتوفر هذه المقومات في ظاهرة الوشم؟ وهل تلائم نظرية النقط ما يتحقق منها من تخاطب؟

1) مقومات التخاطب في ظاهرة الوشم

لم نجد - في حدود ما اطلعنا عليه - أن أحد من اللسانيين قد اعتنى بدراسة الوشم من هذا المنظار باستثناء اللسانية الفرنسية ماري آن بافو Marie Anne Paveau⁶. فهي تعد من لباحثين القلائل الذين اعتنى بدراسة ظاهرة الوشم دراسة لسانية. وقد أكدت أن لغابة بالوشوم (سواء أكانت كتابات أو رسوما) من حيث هي "كتابات جسدية لأشكال خطية جديدة تمثل في الآن ذاته خطاب جسد وخطابا عن لجسد" أمر مستحدث لم يسبق إليه⁷. وقد بحثت ماري آن بافو⁸ في مدى ملائمة هذا الصرب من التخاطب للمقومات التقليدية للتخاطب، معتمدة في ذلك نظريات التلفظ لشاولية التي تقوم على وصف البنى الإنجازية في المقامات التخاطبية الإجرائية (نظرية بنفنيست ونظرية الأعمال النغوية لأستين وسيرل)⁹.

وأشارت اللسانية الفرنسية ماري آن بافو¹⁰ مجموعة من القصص والإشكاليات التي تتركز لسانيا في دراسة البعد التخاطبي لظاهرة الوشم. إشكاليات تعكس حسب رأيها فشل نظريات التلفظ في وصف هذا النمط

اعتنى باحثون عديدون بدراسة الأبعاد الرمزية لظاهرة الوشم قديما وحديثا، وكأي ظاهرة ثقافية، تجادبتها علوم عرقية مختلفة ساهمت في إثراء أبعادها الاجتماعية والنفسية والجمالية. وقد أكد لباحثون على اختلاف اختصاصاتهم لعلمية أن الوشم وسيلة تواصل لها علاماتها المحتملة بالدلالات لرمزية تبعث رسالة ما. وذهب بعض علماء النفس¹² إلى أن الوشم يعبر عن شخصية مضطربة تجد صعوبة في التواصل باستعمال اللغة الطبيعية فتتخذ لوشم وسيلة تموض التخاطب للفظي. بينما رأى البعض الآخر أن لوشم يحيل على لعبة عراء تقوم على التحفي والتجلي³. ومهما كانت لتأويلات الدلالية التي تحف بالوشم فيها جميعا تؤكد معنى واحدا: بالوشم توجه رسالة قابلة للقراءة، ومؤسسة بذلك للتخاطب.

فالوشم حامل لرسالة ذات مضمون دلالي سواء أكانت صريحة بوشم عبارات وجمل أم كانت رمزية تدل عليها صور إبداعية أو أشكال متعارف عليها. ونحن نعتبر أن الأشكال كلها في ظاهرة لوشم تأخذ القيمة التخاطبية نفسها ولكنها تختلف من حيث لتفاوت في الجهد المبذول في لتأويل الدلالي. فالناظر إلى الوشم سوف يقرأ الوشم سواء أكان في شكل رسم أم في شكل جمل. وسيسذل جهدا في لتأويل دلالة ذلك الوشم باعتماد لآليات دنها وحسب نفس القدرات الذهنية العرفانية. فالوشم نحت على الجسد لعلامات تحمل بالضرورة معنى. ولكن هل كل ما يحمل معنى أو يبعث رسالة يعد وسيلة تخاطب؟ أم أننا مطالبون بالتمييز في علامة ما بين البعد الرمزي والبعد التخاطبي؟

في ظل تطور نظريات التخاطب وحرص اللسانيين على تحديد أسس وقواعد وشروط لظاهرة لتخاطب لم يعد من السهلي أن يعتبر ظاهرة ما تخاطبية دون أن نكون قد اخترنا مدى ملائمتها للأسس النظرية التي أثبتها اللسانيون في تطويرهم لظاهرة لتخاطب. ومن العلوم أن

من لتخاطب لذي سمته بـ "التلفظ الموشوم" *énonciation tatouée* وفي تفسير آليات اشتغاله لأنه تلفظ ذو خصوصية شديدة. فهي ترى أن طبيعة لسند الخطاب الذي يعتمد في الوشم من جهة وهو لجسد، وطبيعة لصاممين الموشومة من جهة أخرى تحجبان المدر المتعود عليه في الإنتاج لخطابي وتجميلها ضابيا¹¹. وقد أثارت باهو شكاليات مهمة جدًا تعترض كل من يدرس "التلفظ الموشوم" باعتقاد نظريات التلفظ تبرز تميز هذا الضرب من الخطاب من جهة، ومحدودية نجاعة نظرية التلفظ التي لم تشهد حسب رأيها تطوراً منذ بنفنيست من جهة أخرى، وتنه إلى حاجتها الملحة إلى المراجعة.

فـ "لتلفظ لموشوم" يعيد توزيع أوراق التخاطب اللغوي بما أنه بزعرع ثوات مقومات التلفظ وهي الزوج متكلم محاطب والأطر المكابية و لزمانية، كما أنه يسائل نظرية لتلفظ ذاتها في بعض أسسها كما حددها بنفنيست: مثل ما يقتضيه عمل التلفظ من كون لدات لتلفظة حلية ومعروفة بفصل ستند عمل التلفظ إلى ما سماه بنفنيست بـ "الإجراء لأنني للخطاب" *La présente instance de discours* لدي يصبط في لأن نفسه الذات لتلفظة وزمان لتلفظ ومكانه. فجميع هذه المقومات تتحدد لحظة إيقاع عمل التلفظ.

هذا إضافة إلى ضرورة وجود "متقبل من لفروض أنه "يتقبل" القول ويؤسس المعنى بفصل عملية التقبل ذاتها"¹²، وكأننا بياهو تعتبر "التلفظ الموشوم" مفتقر إلى مقام تخاطبي مادي وإلى متلفظ معلوم وإلى موجهة مع مخاطب محدد موجه إليه الخطاب لحظة إجرائه لأنه صنف من الخطاب لا يخضع أصلاً لمفهومي "الإجراء الأنني للخطاب"¹³ و "لحضور" في المقام التخاطبي¹⁴ التي قامت عليهما نظرية التلفظ. ولذلك لم تتجسج هذه النظرية في وصف سمة لتخاطب في طاهرة الوشم وتفسيرها.

وقد بدا لنا ذلك واضحاً في عمل الثاني

لذي أنجزته (Paveau 2012). فقد بينت فيه أن المتكلم في "لتلفظ الموشوم" قد يكون مجهولاً حينما ينتس الأمر علينا فلا نميز بين لو شم صانع الوشم وحامله: أيهما بعد المتكلم؟ خاصة في الحالات التي يختار فيها لو شم موضوع لو شم ويقترحه على حامل لو شم؟ أو في حالة وشم أقول مأثورة ليست لحامل الوشم، أو في حالات وشم أشكال حطية في أماكن لا يراها حامل الوشم مثل الظهر أو على الكتف؟.

كما أثارت باهوقضية المخاطب الموجه إليه لخطاب في لحالات التي يكون فيها الوشم محميا عن الأنظار في أماكن حميمية يمكن حجتها بالثيب، أو تلك الوشوم التي تتجر في مواضع د حلية من الجسم مثل باطن الشفة السفلى. هل يجوز في مثل هذه لحالات أن نتحدث عن مخاطب والحال أن عين الآخر لا تقع عليها ولا تتلقى لرسالة؟ هذا إضافة إلى خصوصية موضوع لتلفظ في ذاته فهو يتميز بالغموض والانقسام والتوزع على مواضع مختلفة من لجسم قد يكون بعضها ظاهراً وبعضها الآخر غير ظاهراً.

وترى بافو¹⁵ أن مثل هذه الحالات تؤكد لطبيعة غير التخاطبية للأشكال الخطية لموشومة، مما جعلها تتساءل عن وظيفة هذه الوشوم؟ وعن العاية من وشمها؟ وانتهت بعد سبر للآراء إلى أن مثل هذه الوشوم وطيفة أخرى ذات طابع وجودي: "فهذه الأشكال الخطية لجدية هي كتابات من أجل الحياة، من أجل لوجود. هي وشوم تمثل "علامات على لوجود" كما أكد ميشال تورنيي Michel Tournier, pour les Tahitiens. les tatouage, sont des marques de l'existence وهي في ذلك مثل "التجاعيد أو الندب التي تروي حكايتها"¹⁶.

ولكننا بخالف بافو الرأي ونعتبر أن الوشم في جميع حالاته يمثل خطاب مقصوداً وموجهاً. ولوكاست التجاعيد و لندوب فعلاً اختيارياً توفر فيها القصد لاعتبرناها وسيلة تعبير وتخاطب.



ونحن نعتبر أن الإشكال كامن في الاختيار النظري في حد ذاته وليس في نظرية التلفظ أو في خصوصية "التلفظ الموشوم" كما بينت بغو، فتحسن نرى أن الطرح الذي قدمته الباحثة مفلوط لأنها طبقت نظرية تلفظية تصف عمل التخاطب في مستواه الإحرائي على نمط من الخطاب هوليمس تلفظيا، فتحسن نحتاج إلى نظرية أكثر شمولية تفسر التخاطب في أشكاله المختلفة لا في شكله التلفظي فحسب.

وإن أردنا تطبيق نظرية التلفظ كما وضعها بنفهمست فلا بد من استعمال القياس واحترام سمة أساسية فيها تتمثل في أنها نظرية تصف الحدث التخاطبي في أنيته أي لحظة إجرائه، ولمستحضرا سمة أساسية لفهوم "الإجراء الأنّي" أكدها بنفهمست وهي سمة لتجدد اندائم الحدث لتلفظ باعتبار لتأثير الزماني فيه، مما يجعل كل حدث تلفظي يتميز بالأحادية unique⁽¹⁸⁾ وإذا كان هذا يتحدد دائما مع كل إنجاز لحدث التلفظ، فإنه مع "التلفظ الموشوم" يتحدد مع كل لتباء إلى الوشم ونحن نعتبر أن حامل الوشم يتحكم في هذا الإجراء باختيار الإظهار أو الإخفاء زمانا ومكانا، فكان

ولكن شتان بين فعل إرادي يكون باختيار صاحبه وبين ظاهرة طبيعية لها علامت دائمة وتكنها من صنف العلامة الأيقونة التي تبلغ معلومة لكن دون قصد تخاطبي، لذلك نعتبر أن المقارنة بين التظاهرتين لا تستقيم كل الاستقامة.

أما حالات الوشم الأخرى فإنها تستلزم حسب رأيها وضع "نحوصفير للكتابة الجسدية" لتفسير هذا التصرب من التخاطب وانتبهت إلى ضرورة توسيع مفهوم المقام التخاطبي وتحليصه من التبعد المادي واعتباره مفهوما عرفانيا يتسع لمعطيات غير مادية مثل الثقافة والمعطيات الاجتماعية فيساهم المحيط في مفهومه لواسع بجميع معطياته المادية وغير المادية في إنشاء الأقوال⁽¹⁷⁾.

ورغم أننا نوافق الباحثة في أن نظريات التلفظ التي اعتمدتها لا تمثل النظرية الأنجع لوصف هذا التصرب من التخاطب، فإننا نحلفها لرأي في دعوتها لوضع "نحوصفير" لـ "التلفظ الموشوم" لأننا نفترض أنه لا يوجد "نحوصفير" و"نحوكبير" بل يوجد نحوكلي شامل يمثل نظام عام مجرد لجميع أشكال التخاطب ويختلف لوجوه الإنجازية.

الإظهار مبادرة بالخطاب والإحفاء عروف عنه شبه بوضع الصمت، إن كان للصمت وجود.¹⁹ هذا تنبها إلى هذه النقطة وجب أن نبحث عن مقومات التخاطب مع الوشم لحظة إيقاعه أي أن وقوع نظر الناظر على الوشم وتلقيه الرسالة التي تبعث منه، فتكون حينها جميع مقومات لخطاب معلومة السات والمتقبل و لزمان والمكان.

ولكن ورغم ذلك، فإننا نرى أن دراسة البعد التخاطبي للوشم لسبب يكون أكثر جوى باعتماد إحدى هاتين المقاربتين

المقاربة النحوية بالمفهوم الواسع لنحو لا بالمفهوم الضيق الذي يقصر لنحو على الإعراب. والنحو في هذه المقاربة نظام شامل متعال على لإنجاز باعتباره تجريدا له، تنظم فيه جميع المكونات النحوية؛ لكون الإعرابي والمكون الصريح و لكون الصوتي.²⁰ وتنظم فيه جميعا لتؤسس النظام الدلالي وتستوعب التصورات المقامية²¹. فيكون مقام التخاطبي في هذا التصور مقام مجردا ممثلا نظاميا، قابلا لأن ينحز ويحرى على وجوه مختلفة تختلف باختلاف الأشكال التخاطبية.

أما المقاربة الثانية، وهي التي سنتمدها في هذا البحث، فهي مقاربة عرهابية نتمد فيها نظرية "الإفدة" "La pertinence" لصاحبها "ساربار وولسن" & "Sperber & Wilson". وهي نظرية لسانية عرهابية ملائمة لجميع أشكال التخاطب اللفظية وغير اللفظية، تسعى إلى وضع أسس نظرية لعمية التأويل الدلالي. وتعتبر اللغة "نظاما استدلاليا شكلي يمكن أن يكون متولا للنظام الذي يستعمله البشر عندما ينحرون استدلالات عفوية وخاصة عندما يفسرون لأقول"²²

وافتر صا أن بالوشم نحقق تخاطبا يستلزم أن نحدد طبيعة هذا التخاطب. فلا يخفى أنه صرب من التخاطب لا يستعمل لألية التقليدية الطبيعية وهي اللغة الملفوظة المعتمدة على الأقول. كما أنه ليس تخاطبا قائما على الإشارة

كف هو لشأن مع لغة الصم و لبيكم، فهذه لغة قواعدها ونظامها. فإلى أي صرب من التخاطب ننتمي التخاطب بالوشم؟

لقد بدا لنا أن نظرية "الإفدة" تجيب عن هذا السؤال. فقد مبر صاحبها بين صنفين من التخاطب:

التخاطب المشفر
communication codé

والتخاطب لإشاري لاستدلالي
communication ostensive
inférentielle

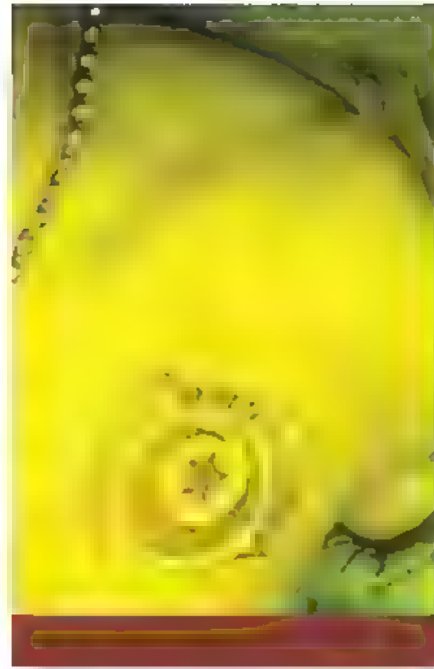
والوشم حسب رأينا صرب محصوص من التخاطب يمكن أن ثلاثه هذه لنظرية اللسانية من حيث عتباره وجها من وجوه التخاطب لإشاري الاستدلالي.

(2) - التخاطب الإشاري الاستدلالي:

منذ بداية العناية بالأقول المنجزة وبخطاب مع النظريات التدولية لحدثة²³ وقع الاحتفاء بمفهوم "القصد" في دراسة اللغة. فقد أكد فريس أن المعنى الذي يؤديه الخطاب و لذي يسمى إليه لمخاطب هو فقط المعنى المقصود. وعلى درس اللغة أن يعتني بهذا المعنى دون سواه لأن لمخاطب لا يعتني هو بدوره إلا بما يريد المتكلم أن يقوله. فقيمة الأقول الملفوظة ليست في دلالتها الدتية بل تكمن قيمتها في أنه يستدل بها على قصد المتكلم.

فتجاح التخاطب لا يتحقق عندما يدرك لمخاطب الدلالة اللسانية للقول بل هو يتحقق حين يستدل على ما يريد المتكلم قوله، ولذلك كثير ما لا تؤثر زلة اللسان في إدراك المخاطب للمعنى المقصود.

وقد ذهب سباربر وولسن²⁴ إلى أن الطرافة في تحليل فريس لا تتمثل في التشبيه إلى أن التخاطب لإسائي يقوم على تحديد القصد. فقد أمر بديهي. بل أن طرافته تتمثل في عتبار هذه الخاصية في التخاطب كافية. وهذا يعني أن لقدرات الاستدلالية التي يستعملها البشر ليحددوا المقاصد كافية لتحل



سباريار وطمس دحطابا إشاريا استدلاليا، وهو ضرب من اتحاطب يحق حسب اتباحثين المقصدين الأساسيين للتخاطب وهما:

- للنفسد الإبحاري intention informative الذي يهدف إلى حمل مجموعة من افرضيات حلية للمحاطب وإلى إحداث تغيير مباشر لفضائه العرفاني⁽²⁶⁾.

- والمقصود التخاطبي intention communicative الذي يهدف إلى أن يجعل حليًا للمتكلم وللمحاطب معا أن للمتكلم هذا المقصد التخاطبي، إذ أن مبدأ الإفادة يجعل المقصد من الإشارة الحمسية حليًا⁽²⁷⁾.

فحسب نظرية الإفادة لا بد من أن نميز بين متواتين مختلفين للتخاطب، متوال اششرة ومتوال الاستدلال، وتتن كان متوال اششرة لا يستغني عن المتوال الاستدلال باعتبار ان بعد اثر مري للعلامات اللفوية والارتباط دلالة الأقوال بللقام وبالرصيد المعرفي للمحاطبين، فإنه مع اتحاطب الاستدلال يحور أن تستعمل علامات مشفرة، كما يحور أن يستقل عن سياق لتشفير ويستغني عن اللفظ إذا ما أدرك المعنى المقصود دون تلفظ بحمل أوبعبارات لغوية.

لتخاطب ممكن حتى في غياب الشفرة، وتلك في مثل هذه الأشكال لتخاطبية.

(أ) - كيف تشعرين؟
- تخرج من محفظتها علبة لسبرين

(ب) ماري وبيلا حلفتان في الحديقة لعمومية يلاحظ بيلا قنوم بلع للتلحاح الذي ترتقب ماري وصوله فيتحنى جانبًا ليتمكن ماري من رؤية القبايع، تترك ماري حركة بيلا فتنتبه إلى الفصاء الذي صلا متاحا لحال رؤيتها بفصل الحركة الإشارية والمقصود منها⁽²⁵⁾.

فيتحقق بذلك تخاطب إشاريا استدلاليا يحصل بفضل "أنظمة الدخول" التي تتعامل مع المعلومات المحسوسة مثل المعلومات البصرية لوالسمعية، و"الأنظمة المركزية" التي تمزج المعلومات التي تتنحها مختلف أنظمة الدخول بالمعلومات المعروفة مسبقًا في لذاكرة وتنجز مختلف للهام الاستدلالية ومن وظائف أنظمة الدخول أن تجعل التمثيلات المحسوسة تمثيلات مفهومية تؤسس المعنى⁽²⁵⁾.

وهذا الصرب من اتحاطب الذي يحق قصد ادون الاستعانة بالشفرة هو الذي سماه



(3) التوشم خطاب إشاري استدلالي،

يدخل التوشم حسب راينا في باب ما يسميه
سباريار ووتسن بـ «السلوك الإشاري»

le comportement ostensif (29)

وهو السلوك الذي يهدف إلى جلب الانتباه إلى
ظاهرة ما وهو أيضا سلوك يجعل حليًا وواضحا
اقتصد من جعل الشيء جليًا وواضحًا (30)،
ويحقق من هذا السلوك الهدف من التحاطب
وهو اتمكن من معلومة جديدة أو تحصيل معلومة
قديمة أو تغييرها واستبدالها. ويعتبر سباريار
أن لفصاء العرفاني للفرد يتمثل في مجموعة
من الفرضيات المتاحة له وعلى الذهن أن
ينتقي الفرضية أو الفرضيات التي سينبثق
ومستعملها (31). ويعتمد هذا الانتقاء على خاصية
الإفادة فلا نهن ينتقي الفرضية الأكثر إفادة
بالنسبة إليه. ويمثل التحاطب وسيلة من وسائل
إثراء العرفان. وتكون الفرضية الأقرب إلى
قصد المتكلم هي الفرضية الأكثر إفادة. وتساهم
طريقة إبلاغ للعلوم في تحديد مركز الإفادة
وتساعد في التوجيه نحو القصد المفيد. فمع
التخاطب اللفظي المشفر تساهم الجملة بدلالاتها
النسائية المختلفة (التحويلية والقامية...) في

وهذا النظام الاستدلالي يشتمل على تمثيلات
ذهنية لاحسية على تمثيلات لها شكل منطقي
أوفصوي. (28) ونظام التمثيل المفهومي خصائص
منطقية يستمد منها من كون السياقات المركزية
استدلالية فيجب أن تكون التمثيلات المفهومية
فاحرة على الدخول في علاقات استلزامية
أوتقابلية، وأن تكون صالحة لتكون مقدمات
ونائج للقواعد الاستنتاجية. وهذه الألية مهمة
جدا في فهم التوشم وأبعاده الدلالية والرمزية كما
لها تفسر إمكانية اختلاف المتقبلين في التأويل
فتختلف النتائج باختلاف المقدمات.

وبما أن التمثيل المفهومي هو حالة
ذهنية «cerebrale» فإنه يمكن أن يكون لها
حاصلات أخرى غير منطقية فتكون مثلا تمثيلا
سميدا أو حزيئا، وبما أنها دماغية فإنه يمكن أن
تكون لها حاصلات لامنطقية أيضا مثل أن توجد
في ذهن ما في لحظة ما مادة معينة. وهذا ما يفسر
إمكانات نجاح التحاطب وإمكانات فشله. فإن
يفشل المنتبه للتوشم في تحديد المعنى المقصود
الذي أراد صاحبه للتوشم وارد حذًا، شأنه في
ذلك شأن فشله في تفسير الرسائل اللفظية،
رغم أن هذه الأخيرة تتميز بقدر من التصريح
والوضوح قد لا يتوفر في قراءة بعض التوشم.

لتخاطب أي لقصد إلى بعث رسالة وإثارة رد فعل من طرف مقصود بالرسالة. ويلعب الوشم دور المشير المنبّه إلى وجود هدف المقصد.

ونحن نعتقد أنّ الوشم باصطلاحه يدور لتنبه يكون في ذلك بمنزلة لبدء من الخطاب لمفوط. فقد أكد سيويه³³ أنّ "البدء أول لكلام أبدا إلا أن تدعه استثناء بإهلال المخطب عليك فهو أول كل كلام لك به تعطف المكتم عليك". وهذا بالضبط ما يؤسسه الوشم. فهو يجب إليه لنظر فيحقق التثبات المتقبل وإقباله. ثم يدعو إلى العناية بما يقوله لوشم. وقد تلقى منه بعد ذلك استحانة أو نفورا. فكيف يحقق الوشم لمقصد الإخباري والمقصد التخاطبي؟

4) دور الجسد في إبراز المقصد:

نحن نعتقد أنّ من يشم وشما هو بالضرورة يقصد إلى أن يبعث رسالة إلى طرف آخر. فإظهار الوشم على فضاء خارجي هو الجسد لذي يمثل وسيلة ذاتية وخارجية في الآن ذاته للاتصال بالآخر هو حركة صريحة لجلب تنباه لآخر نعتقد أنّها تندرج ضمن ما سماه سارنار بـ "السلوك الإشاري" كما بيتا. فالوشم يمثل منها إشاريا في فضاء مخصص هو الجسد. وهو مخصص من حيث أننا نعتبر الجسد في حد ذاته يمثل منبها إشاريا على وجود الفرد في المحيط وفي الفضاء. فباختيار الجسد فضاء للوشم تتصخّم الإشارة وتصير أكثر بروزا.

وقد قننت العادات والتقاليد على مر العصور شروط ظهور هذا الوجود. فالإنسان في كل مجتمعات ليس حر في الظهور على الشكل الذي يريد بل لحرية في التصرف في جسده حدود متعارف عليها. وكلّ تجاوز لهذه القوانين يتحول بالضرورة إلى منبه إشاري يمكن أن يفهم منه لآخر أنّه يقصد إلى بعث رسالة معينة.

ففي القبائل التي يكون فيها لوشم لضرورات التي لا خير فيها باعتبار الوشم دلا على التحول من مرحلة الطفولة إلى مرحلة

التوجيه نحو معنى المفيد. ومع التخاطب لإشاري الاستدلالي تساهم الإشارة في حد ذاتها وما تتطلبه من عمليات استدلالية في سقاء الفرضية الأكثر إفادة.

ونحن نعتقد أنّ الوشم يحقق مثل هذا الصرب من التخاطب. فالوشم إشارة مقصودة من الذات الحاملة للوشم تقصد إلى بعث رسالة إلى آخر موجه إليه. فالوشم ينبّه الناظر إلى أنّ حاميّه يقصد إلى إبلاعه بمعلومة ما فيتحقق « المقصد التخاطبي ». كما أنّه يمثل ضربا من التأشير يقصد إلى جلب انتباه الناظر إلى مجموعة من الفرضيات تساهم في تحديد هوية حامل لوشم وعلاقاته بالآخر أي أنّها تقدم معلومة ما، فيتحقق « المقصد الإخباري ». وهذا ما يجعلنا نقيم هذا البحث على افتراض أنّ الوشم يمثل ضربا من التخاطب الإشاري الاستدلالي.

وقد استتجنا من تحليل سارنار³² استراتيجية للتخاطب لإشاري تقوم على هذه المرحلة

لا بدّ أن نلاحظ لموجه له الإشارة أنّ بعث الإشارة قد قصد إلى جلب انتباهه فلا يكفي أن تنبّه إلى الأمر بل لا بدّ من أن يوجد من ينبّهنا إليه حتى نتحدث عن تخاطب.

لا بدّ أن يتق الموجه له الإشارة في وجود فائدة له بعثها من معلومات التي ستمكّنه منها لحركة الإشرية (هذه النقطة مهمة لأنها تميز بين ناظر منبه ومهتم وهو المؤهل لأن يكون مخاطبا، وناظر عابر لا يعير هذه الإشارة أهمية ولا يرى فيها فائدة فلا يكون مخاطبا).

يوجه لمخاطب عنايته إلى اتجاه الإشارة. ينتقي من الفضاء الذي أتاحته الإشارة ما هو مفيد بالنسبة إليه ويبنى فرضياته ويرتتها حسب لقوة والضعف.

فيحقق هذا الصنف من التخاطب تبادلا للمعلومات دون استعمال بنية معجزة ودون تلفظ بأي لفظ. غير أنّ أهم ما يؤسسه هو المقصد إلى

الشباب، أو من وضع العزباء إلى وضع لروجة، أو دالا على الأمومة، أو على الاستعداد للارتباط الح... يكون لوشم علامة دلالة سواء أ بالحضور أم بالغياب.

وفي مثل هذه المجتمعات يكون الوشم جزء من الجسد متمما له، له وجود بعدي مثل ما يطرأ على لجسد من تحولات طبيعية تكون علامة على السن أو على لبوع أو غير ذلك، وهو ما يفسر كون الوشوم في مثل هذه المجتمعات لا تدل على التميز والتفرد بقدر ما تدل على مشابهة الجماعة والتماهي في لمجموعة فتكون علامة انتماء، "فالوشم في المجتمعات التقليدية خلافا للوشم في المجتمعات الحديثة لا يرجعنا إلى الجسد الذاتي بل إلى الجسد الاجتماعي"³⁴، إذ يمثل "نتاجا للتحليل الجماعي"³⁵

ولم تكن لأشكال لموشومة مثيرة للإعزاز دلالي لأنها تمثل علامات رمزية متواضعا عليها في المجموعة التي ينتمي إليها صاحب الوشم، تحيل دلالة متفقا عليها لا خلاف فيها.

فما في المجتمعات الحديثة، حيث فقد الوشم وظائفه الاجتماعية وصار د لا على القنوية أو على التفرد والذاتية، فإن دلالة الرسالة التي تنبعث من الوشم قد صارت أكثر غموصا وصارت مثيرة لاحتمالات تأويلية أوسع، وتحولت إلى دلالات تداولية بامتياز، يؤثر لتمام التخاطبي في تحديدها فيختلف في تأويلها حسب الإطارين الزماني والمكاني وحسب خصائص المتكلم والمخاطب لعرفانية ومنزلتهم الاجتماعية وطبيعة علاقة أحدهما بالآخر.

ونحن نرى أن لقصد إلى بحث رسالة يتجلى ويبرز باختيار الجسد فضاء للوشم، فهو صرب من لا لزم لا مجال للتملص منه، فتميز الوشم بالخط في لجسد يجعله من أقوى لوسائل التخاطبية مقارنة بالأشكال الفنية القريبة منه مثل لرسم والنحت، ذلك أنه لا سيل إلى الفصل بين الذات والجسد كما هو الشأن مع الرسوم الفنية فوق لورق أو فوق الحجر أو غيرهما، فليس

كانت مكانية لفصل بين الذات و لموضوع مع لأعمال الفنية قائمة، فإن الفصل بين الوشم وحامله يكاد يكون مستحيلا.

وبنحن نعتبر أن هذه الخصوصية تكثف لدلالة الرمزية للوشم وتقوي من سماته لتخاطبية، فاعتماد الجسم لكتابة الرسالة يقوي سمة لنماهي بين لذات والدلالة المقصودة، لأن هذا المعنى الذي عبر عنه لوشم ينحدر الزمان والمكان ويلزم لجسد يحيل بحياته ولا يروى، لا بزواله، وهو التزم أخلاقي يحول دون إمكانية لتملص من المعنى ودون إمكانية تغيير، لرأي وإكار لأمر الذي قد يحصل بمجرد تمزيق لورقة إن كانت الرسالة مكتوبة أو بمجرد الإكار والاعتذار إن كانت منقوشة.

فباختيار الجسد فضاء والوشم آلية قد دلل على النماهي بين الذات و لموضوع، مهم يجعل الرسالة لمنبعثة من لوشم بمثابة الرسالة لمتلفظ بها وهذا الاعتبار جعلنا نستحسن استعمال باهول عبارة "L'énonciation tatouée"³⁶، «موشوم» دون أن نغفل عن كون هذا التعبير لا يجوز، خاصة بعد أن أبرزنا ضرورة التمييز بين التخاطب لشقير والتخاطب لإشاري الاستدلالي، إلا باعتباراه صرب من القياس قائما على المشابهة.

فالوشم على لجسد، لما أبرزناه من شدة اتصاله بالذات الحاملة له، يحسه الناظر إليه خطاب مباشر يوجه إليه لتليخ معلومة أو لإثارة رد فعل، ويمكن أن يرد المخاطب لفظيا على لوشم بعارات استحسن أو استكار مثلا، يقع لنظر على وشم مير ان دهناه غير معتدلين فيقول لحامله: "صبرت و لله" أو "الطائم حصانه عند لله"، وقد يكون لوشم في حد ذاته مثيرا لرد لفعل دون لإنشاء إلى دلالة فيقول لناظر إليه "أستغفر الله" أو "جهنم وثن المصير" فيدل على أن المخاطب يعتبر الوشم محرما دينيا، وقد يكون الرد بإشارة أي من صنف الخطاب لإشاري لاستدلالي الذي بو سطته لعلت المعلومة.

ويأخذ مفهوم الإشارة مع الوشم بعد أعمق من المفهوم لعادي الذي يتأسس على مفهوم "الإيماء بالكف والعين والحاجب... باليد والرأس... بالسبابة"³⁷، أي الإشارة لحسية القابلة لأن تتطور إلى إشارة معنوية. بل نحن نعتقد أن الوشم يحقق بمجرد وجوده ضرباً من الإشارة إلى دلالة ضمنية غير مصرح بها يحتاج لإدراكها إلى أعمال القدرات الذهنية للوصول إلى الاستنتاجات كما بينا، تماماً كما يشير عمل التلمظ بفعل إنجازي صريح إلى العمل اللغوي الذي ينشأ بإنشاء القول³⁸، لذلك فإن الوشم، حتى وإن كان من وضع شخص آخر غير حاملة، وكان شكلاً مقترحاً من صانع الوشم، فإن مجرد وجوده على جسد حاملة يجعله الأثير المنشئ لأول والأخير لأبعاده دلالية، وإليه يسند المقصد التخاطبي والمقصد الإخباري. وليس لصانع الوشم أي دور في هذه العلاقة فهو عنصر خفي لا يظهر في مرحلة التخاطب. تماماً كما هو شأن الواضع في النظام اللغوي فالتكلم يستعير جهاز لغوي. هو ليس من وضعه غير أن انتقاء واختياره لإمكانية من الإمكانيات التي يوفرها له النظام اللغوي وإنجازه للقول تغيب عند التخاطب الوضع. فتكون العلاقة ثنائية بين المتكلم والمخاطب. ولئن كان جهاز التصويت يمتن العلاقة بين المنتقط والقول للمفوط، فإن اختيار الجسد لوشم الأشكال الخطية تجعل العلاقة بين الوشم وحامله علاقة مثينة أيضاً غير قابلة لفصل والقطع.

أما بالنسبة إلى خاصية الإخفاء والإظهار في الوشم حسب اختيار موضعه من الجسد، فإننا لا نوافق بأهول فيما ذهبنا إليه من كون الوشم المحفية ليس لها وظيفة تخاطبية خلافًا للوشوم الظاهرة لأن جميع الوشم مهم. كما كان موضعها هي قاعة للإخفاء وللإظهار حسب رغبة حامل الوشم فمحتى وشم الوجه³⁹ يمكن أن يقصد إلى إخفائها بواسطة حجاب أوتقاب، هذا إضافة إلى أن الوشم في أماكن لا يقدر حامل الوشم

على رؤيتها أيضاً لا يمثل إشكالا خلافًا لما أثبتته بأقول أن حامل الوشم لا يحتاج إلى أن يرى الوشم فهو اسخ في لذاكرة محفوظ فيها وهو مدرك تمام الإدراك أنه إذا ترك الوشم ظاهر فإنه سيثير انتباه آخرين برود فعل مختلفة، ورغم أن التخاطب يقتضي المواجهة بين طرفي الخطاب، فإن سمة المادية ليست شرطاً لازماً في هذا المفهوم. وهكذا تمكن هذه المقاربة لعرفانية من معالجة بعض ما بدا لهافوعائفاً أمام التسليم بالبعد التخاطبي للوشم.

وقد بد لنا أن الإشكاليات التي ثارتها نافو في دراسة لعدد التخاطبي في الوشم ناجمة من عتار نظرية لتلفظ المقام التخاطبي مقاماً مادياً بالضرورة، وأن الحصول فيه لطرفي الخطاب هو أيضاً حصول مادي. وهذا الاعتبار يجعل أشكال المقامات التخاطبية الممكنة محدودة ويقصرها على نمط محصوص من التخاطب. في حين أننا إذا اعتبرنا مقام التخاطبي مقاماً مجرد قابلاً للانتظام وعتبرنا الحصول حصولاً تخاطبياً مجرد لا حضوراً مادياً في مقام التخاطب، فإن نظرية تتسع حينئذ لنصف المقامات التخاطبية لمادية وغير المادية فتأخذ المواجهة أشكالاً مختلفة ومتعددة. وهذا تبرز نجاعة المقاربة لنوعية المعنوية بالأبنية المجردة في تبين السمات التخاطبية. فعدم نجاح نظرية تلفظية في وصف ظاهرة ما لا يعني بالضرورة أن هذه الظاهرة غير تخاطبية بل قد يكون ذلك مؤشراً على ضعف في نجاعة النظرية علينا معالجته. وهو ما يدعونا إلى تنويع المقاربات لسانية في دراسة الوشم باعتبارها ظاهرة تخاطبية. فينتج المجال لمزيد لبحث والتعمق في هذا البعد.

الثقافة الموسيقية الشعبية والثقافة العالمية



علي الضو
لحرطوم

إن الحديث حول المحلية والعالمية، والأصالة والمعاصرة، والهوية والكونية، حديث أخذ حيزاً واسعاً من الجدل والحوار واختلاف وجهات النظر في كتابات كثير من المفكرين حول العالم وفي شتى ضروب الثقافة والمعرفة، وكاد يصير جدلاً بيزنطياً. ولهذا فربنا في هذه الورقة والتي تتناول العلاقة بين الثقافة الموسيقية الشعبية وتلك العالمية لا نهدف للدخول في متاهات من الجدل لتغليب وجهة النظر هذه أو تلك،

إنما نريد أن نذهب مباشرة لمقاصدنا في بيان وقع الحال الذي يكتنف ثقافتنا الموسيقية الشعبية في عالم تتسارع خطاه نحو تصييق الفوارق الثقافية بين الشعوب بفرض أن تعزف على إيقاع عالمي مشترك.

ولتحقيق هذه الغاية بدأ بتعريفات مقتضبة لاهية الثقافة الموسيقية الشعبية من ناحية، والثقافة العالمية من ناحية أخرى، ثم بدلف مباشرة للحديث عن تفسير شكل العلاقة لقائمة بين الحالتين، في محاولة للإجابة على تساؤلات التالية: أهى علاقة تثقف Acculturation أم هيمنة Domination؟ وهل للثقافة العالمية أمر معدسفاً ويراد فرصه بشنى الوسائل على الشعوب لغنوبة على أمرها، أم أنها عملية تبادلية دياكتيكية قصد بها تقريب الشعوب لبعضها عبر الحوار، بغرض لوصول بالعالم إلى مجتمع متجانس؟ أو لعنى آخر لوصول إلى مجتمع "قد تتجاوز المواطنة فيه حدود البلاد، ما دم جميع سكان العالم يتكونون من أفراد ينتمون للمجتمعات الانسانية، وتربط بينهم التقاليد والمبادئ والمشاعر و لقيم المشتركة"¹.

ويختتم الورقة بمناقشة كيفية التي يمكن أن تساعد الثقافات الموسيقية لشعبية والمحلية على المساهمة في بناء الثقافة لعامة الجارية لأن، حتى لا تصبح تلك المجتمعات المحلية مجتمعات سالمة لا تنتج، وتكتفي فقط باستهلاك ما تنتجه الآخرون.

تعريفات:

أولاً: الثقافة الموسيقية الشعبية

تعرّف الثقافة الموسيقية لشعبية بأنها مجموعة لتقاليد الثقافية المرتبطة بالموسيقى والتي تكون حاصرة عند التقاء ما هو اجتماعي بما هو موسيقي. تلك لتقاليد التي ينتجها ويمارسها ويعيد إنتاجها أفراد المجتمع لدين يصنعون الموسيقى أو آلاتها أو يشاركون في العروض الموسيقية².

وتتفاعل هذه الثقافة الموسيقية مع بيئتها الاجتماعية والطبيعية، كما تتفاعل مع البيئة

لوسعة ومع التكنولوجيا والصناعة والأحداث لسياسية الجارية واتجاهات التعبير لساندة والثقافة الشائعة أو المناخ الفكري والفلسفي المسيطر والذي يشارك فيه صامو للموسيقى بقية أفراد المجتمع.

ورغم أن الثقافة الموسيقية يمكن أن تتفاعل أو تتداخل مع مجالات ثقافية أخرى في بعض لمساحات، لا أنها تحتفظ لنفسها بهوية مميزة، ليس على مستوى الصوت للموسيقي فحسب ولكن على المستوى الاجتماعي أبصراً، فالمسموح به في أثناء لعروض الموسيقية في بعض المجتمعات قد لا يُسمح به خارج هذا السياق³.

ثانياً: الثقافة العامة

هى ثقافة عبارة لحدود المجتمعية، متجاوزة لسياقات والوظائف التي تؤديها للموسيقى لتقافات التي تنتجها، وذات تفاعلات معقدة من حيث لشكبات التي تديرها وممثلة تلك لشكبات، وهي بهذه الصفة مبهشة ومحينة في ذات لوقت، ويعتقد الدين تدهشهم هذه الثقافة ويتعامون معها بتفاول، أنها تتيح لهم فرصة جيدة لخلق مريد من الشراء، وأنها تشجع التناغم بين الشعوب حول العالم. ويصفون مجيء الثقافة لعامة الموحدة بأنه عملية عن طريقها سوف تنشأ أشكال مستتقة من الموسيقى المزيج و الهجين أو ذات التداخل القومي⁴.

تثقف أم هيمنة؟

معلوم أن التثقف، وهو العملية الثنية لتعلم لثقافة بحسبان أن هناك عناصر ثقافية آتية من لخارج، يعني لتغير من خلال الاتصال الثقافي لشامل. أي الاتصال بين ثقافتين و لدي يؤدي إلى زيادة أوجه التشابه بينهما في جل الميادين لثقافية.

وينصمن لتثقف لظواهر التي تنشأ عندما يحدث اتصال مباشر مستمر بين جماعات من لأفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة، ويكون من نتيجة ذلك حدوث تغير في الأنماط الثقافية الأصلية عند إحدى لثقافتين أو كليهما⁵.



في صنع الثقافة العالمة ولا تكفي باستهلاكها في واقع الأمر تتبادر إلى الذهن عدة تساؤلات تحتاج إلى إجابات واضحة، مثل: ما هي العناصر المناسبة التي تتوفر في موسيقى الفير ولا تتعارض مع اللراج والتركيبية الثقافية المحلية والتي يمكنها التكيف معها وتبنيها، ومن ثم تسهم بها في إنتاج مثل هذه الموسيقى الهجين، والتي صارت يطلق عليها حالياً مسمى "إيقاع العالم-World beat"⁽⁷⁾ وما هي العناصر المناسبة وذات القيمة الفنية العالية والتي تتوفر في الثقافات الموسيقية الشعبية للعنية والتي يمكن تقديمها للآخرين ليقوموا بتوظيفها ودمجها ثقافياً ولهذا الغرض؟

إن الإجابة على مثل هذه التساؤلات تتطلب كثيراً من البحث والتجريب قبل البدء في إنتاج مثل هذه الموسيقى للعنية. ذلك لأن انفتاح الغرب على سبيل المثال، على الثقافات الموسيقية خارج تهاديد الموسيقى الكلاسيكية أدى إلى تحديات صارت تواجه سيطرة تلك التهاديد على الثقافة الموسيقية الغربية نفسها. فالموسيقيون الغربيون الكلاسيكيون وعشاق هذا النوع من الموسيقى صاروا مجبرين على إعادة تقويم أفكارهم حول هذه الموسيقى وطرح تساؤلات مثل: ما الذي

وانطلاقاً من التعريف العام للثقافة، يمكن القول بأن الثقافة الموسيقية هي عملية عبرها يمكن لموسيقي مجتمع معين، أو جزء منها، أن تنفيذ نتيجة لتأثير ثقافي خارجي⁽⁶⁾.

إن وجهة النظر التي ترى في الثقافة العالمة ثقفاً تقول إنه في كثير من بلدان الغرب الأوروبي يوجد أثر واضح للموسيقى غير الغربية، وأحياناً تجد هذه الموسيقى القبول والرواج. ومن الناحية الأخرى نجد أن للموسيقى الغربية تجد القبول والرواج في مجتمعات وثقافات غير غربية. فهل تعمل الثقافة العالمة كمنشط لعملية التغيرات الاجتماعية لمجتمعات ظلت ولفترة طويلة متغلقة على ذاتها وليست لها دراية بما يدور في العالم من حولها؟

إن الإجابة على سؤال كهذا تتوقف على مدى إدراكنا لما يحدث من حولنا في عالم اليوم من تحولات، وتفاعلنا مع ذلك بوعي تام. فالانطلاق الثقافي صارت في هذا العصر أمراً صعباً، إن لم يكن مستحيلًا، وعليه، فإن سلماً أحد الأبن هنالك ثقافة موسيقية حين تطبخ الآن على نار هادئة، فما هي التساؤلات التي يجب على الثقافات الموسيقية الشعبية والمحلية أن تطرحها على نفسها حتى تتمكن من التفاعل الإيجابي وتسهم



المجموعات التقليدية عندما يهدد الخطر كيانها ووحدها تلفت حول ذلك الكيان بصورة دفاعية تلقائية وتلتفت إلى تراثها الذي يميز أفرادها، وسرعان ما تحدث تعبئة تنتج عنها محاولة اتصدي، بالإعداد النفسي وباسترجاع التاريخ وتذكر البطولات كاستغفر وطني⁽⁸⁾.

ويقولون أيضاً إن هنالك مشكلة لسيادة الوطنية والتي سوف تنقص ويشده عبر الثقافة العمالة والوسائط والشبكات التي تستخدمها، سوف تجد الحكومات الوطنية نفسها عاجزة عن التحكم في أولئك الذين ينظمون أنفسهم تحت مظلات توفر لهم الحماية الإقليمية كالاتحاد الأوروبي، وعلية كالأمم المتحدة.

ورغم هذه النظرة المتشائمة للثقافة العمالة، إلا أننا نتعامل مع واقع يصعب تصلده ونبني التفاعل معه إيجابياً، ولا يمكن إحداث هذا وتوظيفه لمصلحة ثقافتنا وقضايانا إلا عبر انتقاف والمشاركة. فالتنقّف خيار غير قهري يتم بسلامة دون استعلاء أو مؤامرة، ويتم ذلك عبر التكيّف الثقافي. وقد تنصّي تلك العملية أحياناً إلى التبنّي الكامل لبعض العناصر الثقافية ومجها نهائياً في الكل الثقافي للمجتمع التي تعيش على اتصال وفترة طويلة. فالعالم صار

يشكل فبراعة الفنية الفائقة **Virtuosity**

وما هي وحدات قياس الجودة للموسيقية **Perfection**... وغير ذلك من تساؤلات.

كما أن الانفتاح على الثقافات الموسيقية الأخرى أيضاً أثر على الفاهيم التي كانت مغلدة في الغرب والمتعلقة في ثنائية راقية/هاينة، أو حيدة/رديئة والتي كانت تطلق على الثقافات الموسيقية خارج الثقافة الموسيقية الغربية. وقد أجبر الأوروبيون على إعادة صياغة مفهوم "الموسيقى بصورة أوبأجري تسمو فوق الثقافة"، وهو مفهوم كان سائداً ويقوة في القرن التاسع عشر.

والذين يرون في الثقافة العمالة هيمنة لا يسلّمون بمثل هذه الأفكار، حيث يرى البعض أن الثقافة العمالة لا تمود إلى توحيد الثقافات كما يدعي المروجون لها، وذلك لأن الاتصالات العمالية عبر الأرقام الصناعية ومحطات التلفزة التي تراقب العالم من عل، لن تمنع الناس من إظهار ذاتيتهم والتمسك بهويتهم. ويقولون على التقيص من ذلك، بأن لنظر إلى الثقافة العمالة كمهدد للذاتية الثقافية يجعل الناس أكثر تمسكاً بمكوناتهم الثقافية.

فقد ذكر سيد حريز في هذا المعنى: "إن



يفذي بشكل لوبأخر، هذه الأطراف، لا يعكس كل الحقيقة. فهذه الأطراف تؤثر أيضاً على المركز. فقد اهتم بعض علماء موسيقى الشعوب، في هذا السياق، بالانتشاق الموسيقي الناتج عن أثر الموسيقى الغربية على المجتمعات الأخرى، بما في ذلك المجتمعات الأفريقية، كما اهتموا أيضاً بالأثر الذي أحدثته كتلك للموسيقى الأفريقية على بعض المجتمعات الغربية وأمريكا اللاتينية⁽⁹⁾.

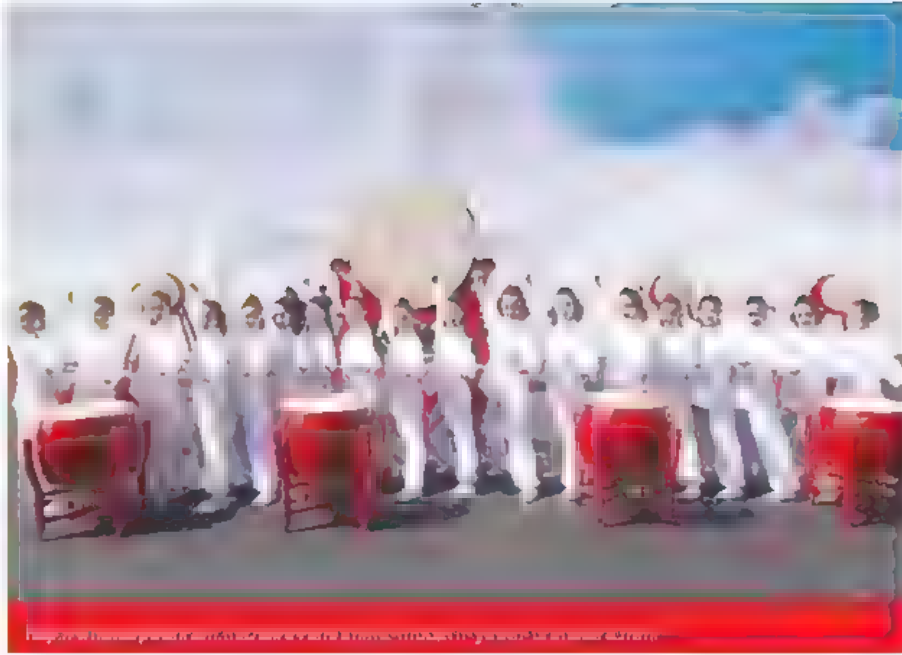
سوف نمنح هذه المعرفة الشعوب لقدرة على تحديد العناصر للموسيقى ذات القيمة الفنية والعرفية العالية التي تمتلكها وتميزها عن الغير والتي ترغب في للمساهمة بها ضمن عملية التكوين للموسيقى التي يجري الآن. هل يمثل ذلك في إعطاء دور أكبر للتعبير بالطلوب والارتفاعات بوصفها الوسيط للموسيقى الأكثر شيعاً في جل الثقافات الموسيقية؟ فقد استوعب الموسيقى السنغالي دودورور، على سبيل المثال، المفاهيم والنظريات الأوروبية التي يقوم عليها البناء الموسيقي، ولكنه لم يلجأ لاستخدام الآلات للموسيقى الغربية حين أراد أن يؤلف عملاً موسيقياً إفريقياً يستوعب تلك المفاهيم ويتيح له اتواصل مع الآخر. بل فرغ إلى عشرات الطبول بمختلف أحجامها وأنواعها وحلط، إيقاعاتها

كما افريقية، واصل البشر قريين جداً لبعضهم البعض.

كيف تسهم الثقافات الموسيقية الشعبية في ثقافة العالم؟

إن البرء عدوماً يجهل. فكثير من العنصرين يأمر الثقافات لشعبية يجهلون كنهها. عليه وحتى نجعل من هذه الثقافات كائنات تبص بالحياة والفعالية، يجب علينا أولاً معرفة مكونات هذه الثقافة للموسيقى الشعبية والتمثلة في: المنظومات التنظيمية التي تصاغ فيها الألحان، تركيباتها الإيقاعية، مفردات البراعة الفنية الفائقة التي تتوافر فيها، الوظائف التي تؤديها للمجتمعات التي تنتجها. ويتزامن هذا مع معرفة مكونات الثقافة الموسيقية العلية، خاصة ثقافة المجتمعات الغربية بحسبها المركز الذي تدور منه عملية الثقافة العالمية في شتى لتلحج بما في ذلك الموسيقى.

فالحالة لتماثلة الآن تتميز بعلاقات متشعبة بين الثقافة العلية من ناحية والثقافات للولية والاقليمية من ناحية أخرى. والاضعاء لقلل لأن المركز، والذي يمثل الغرب حالياً، في تصاد مع الأطراف، أي متبقي العالم، وأن هذا المركز



وفي هذا السياق لابد من إنفاذ اتصالات اليونسكو للثقافات غير المادية والتي تدعو إلى إعداد قوائم الحصر ورسم الخرائط الثقافية لحث مختلف الثقافات وتمثيل الصنوف الموسيقية المتعددة والتي تحصد كل ثقافة لدى المنظمة العالمية حتى يحفظ لكل ذي حق حقه (12).

وفي السودان، على سبيل المثال، قد بدأ التفكير في هذا الأمر والعمل به مبكراً. فبدأت بداية الثمانينات تبني معهد للدراسات الأفريقية والآسيوية التابع لجامعة الخرطوم "مشروع الموسيقى التقليدية" (13) والذي يعنى بجمع وتوثيق وحفظ وإتاحة الثقافات الموسيقية الشعبية لعموم أهل السودان، بفرض توفير مادة بحثية للدارسين، وفي ذات الوقت إتاحة هذه المادة للجمهور داخل السودان وخارجه للتعرف على أنماط من الثقافات الموسيقية قل أن تتوفر عبر وسائل الاتصال الأخرى.

وقد تم نقل كل هذه المادة والتي كانت مسجلة في وسائل مماثلة Analog بلغ عددها حوالي خمسة آلاف، إلى وسائل رقمية Digital. وهذه التقنية من أعمدة الثقافة العلية حيث يتم بواسطتها الاتصال والنقل عبر شبكات الانترنت. كما شارك المعهد في تكوين شبكة من المراكز

جزئياً بالأصوات البشرية. فكان إنتاج عملاً فنياً متميزاً نال إعجاب كثير من الناس في مختلف بقاع العالم، وأكسب صاحبه شهرة ولتال والتقدير (10).

أم نتيج دوراً أكبر في التأليف الموسيقي للارتجال Improvisation في الأداء الصوتي والآلي بوصف ذلك من عناصر القياس للقدرة الفنية للثقافة؟ أم إتاحة دور أكبر للتحريف Distortion في الأرمان والألمان الموسيقية عن ما هو معروف، واستخدم أساليب التلاعب والعمل للكثف، بوصفها من أساليب الإبداع الفني الذي يؤدي إلى كسر الترتابة والخروج عن المألوف، والتي اشتهرت به الثقافات الأفريقية مثلاً وصلت تميزها دون غيرها من الثقافات الأخرى (11) أم هو التمسك بصرامة بأسلوب البناء الأفقي للموسيقى مع التكتيف اللحني، بوصف ذلك ينسجم والبيئة التي أفرزته، كما هو الحال في شبه الجزيرة الهندية وكثير من بلدان الشرق الأخرى؟

كل هذا وذاك من تساؤلات يحتاج إلى إعمال الفكر والتحري بفرص الخروج بنتائج تسهم في بلورة آراء ومفاهيم متفق عليها وتصلح لأن تكون ضمن التسيح العام للإيقاع العالمي المرتقب.



<http://www.sasca.org.sa/banner.html>

المعلنة تفترض الاتصال باستخدام الوسائط
التقنية الحديثة بما في ذلك الشبكة العنكبوتية،
فإنه يكون لزاماً على كل الشعوب توفير قاعدة
معلومات ذات نية تسمح بإحرام المقارنات
والترويج لهذه السلعة والتي سوف تحصص لمعايير
موحدة لقياس الجودة والنفعة.

خاتمة

إننا نعتقد أن مناخ الثقافة المعلنة للطروح الآن
بقوة سوف يفرض على مجتمعاتنا المحلية إنتاج
مزيد من السلع الثقافية والتي سوف تبرز على
العالم يفرض التعرف على متطلبات السوق في
مجال للموسيقى وغيرها، وهذا يعني أن الوسطاء
المحليين الذين سوف يقومون بالترويج للموسيقى
عليهم التأكد من "مطابقتها للمواصفات العالمية"
حسب لغة السوق السائدة في كل لسلع الأخرى. ولنا
كلت الموسيقى لها عناصر فنيّة مشتركة بين
كل الثقافات، ما وفر لها عنصراً يجعلها قادرة على
التفوق حاصر للحيلة رغم ارتباطها الشرطي
بالثقافة التي أفرزتها، فإن الشعوب اتواعية بواقع
الثقافة العالة الحالي قادرة على إحداث التغيرات
التي تجعلها محفظة على خصوصيتها الثقافية،
وفي ذات الوقت بلقية على قيد الحياة وقادرة على
الميش والتنافس في مناخ الثقافة العالة للناقل.

الشابية في أفريقيا يفرض تبادل للمعلومات
والأفكار حول الثقافات الموسيقية الشعبية، أطلق
عليها اسم "شبكة الثقافة الأفريقية CAN"،
ومقرها جامعة كيب تاون بجنوب أفريقيا،
وهيها الأساس هو للترويج لهذه الثقافات، ما
يتيح لها القدرة على الإسهام في الفعل الموسيقي
للناقل حول العالم الآن⁽¹⁴⁾.

ولكننا وفي ذات الوقت قدمننا ورقة علمية
بمؤتمر "لرشفات للمستقبل"، الذي انعقد
بمدينة دلهي بالهند في العام 2003م، حوت
مقترحاً رئيساً يدعو إلى بناء شبكة عالمية
للرشفات الموسيقية يفرض توفير ملحة
للدراسات المقارنة تساعد على تبيان أوجه الشبه
والاختلاف بين شتى الثقافات الموسيقية، ما
يمكننا من إثراء الثقافة العالة بصورة علمية
ومدروسة ومعالجة⁽¹⁵⁾.

إننا على وعي بأنه، وفي ظل هذه الثقافة
العالة، سوف تدخل الموسيقى إلى سوق التنافس
بوصفها سلعة وخدمة مطلوبة لذاتها ويمكن
توظيفها في عدة أغراض، كالترفيه والعلاج
والترويج وصناعة الفلم وأحياناً، الدراسات
الاجتماعية والنفسية للشعوب التي تسمى الدول
لغنية للسيطرة على مولدها، بوصف الموسيقى
أكثر مكونات الثقافة ثباتاً. ولنا كانت هذه الثقافة

الصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية

موسيقى
وأدب
فكر

محمد خماخم

تونس

في جل أصقاع العالم تنقسم الموسيقى الى صنفين:
موسيقى علمية أو كلاسيكية وموسيقى شعبية أو فلكلورية.
واذا تجرأ بعضهم على التعميم في الحديث عن الموسيقى
الكلاسيكية فالموسيقى الشعبية لا تخضع للقوالب العلمية
المضبوطة ولا للأحكام المسبقة إذ هي تتصف بالحيوية
فتتغير من بلد الى آخر بل من قرية الى أخرى أو من ناحية
من الريف إلى أخرى.



http://bukja.net/wp-content/uploads/436x328_20673_85021.jpg

ندخل المدرستين الشعبية والكلاسيكية ونداخلهما في ما ينعى "بالموندو".

ومن بين هذه الأنواع سنتناول بالدرس ما يسمى "بالعروبي" وكذلك ما ينعى "بالموندو" ثم نمرأى الموسيقى الشعبية البحتة التي لا ندعي دراستها دراسة ضلعية في جميع صيغها في مجال كهذا نعرض إلى "التربية" ثم إلى أغاني الأطفال وكذلك ما ينعى "بالنعيلة" من نعيلة "المطهر" إلى نعيلة "العروسة".

وأما بالنسبة لبغية الأغاني الشعبية فلن لا بد من الإشارة إلى مشكل تصنيفها الذي يختلف عن تصنيف التصيغ الكلاسيكية إلى قصائد وموشحات وأزجال إذ أن نصوص الأغاني الشعبية لا تسمح بمثل هذا التصنيف. كذلك سوف لا نصنفها بحسب مواضيعها إذ ترجع جل ذلك المواضيع إلى الحب والعشق والفرح. ولا يعني أن ذلك يعني وجود مواضيع أخرى دينية أو صميمة للطبيعة أو لأحداث تاريخية. ومن حيث الشكل إذ تعتمد بعض البحوث العلمية هذا العنصر في تصنيف الغناء الشعبي يظهر أن النوع المشاع هو المتركب من "ردة" أو مذهب وأدوار. لذلك حينما طريقة التصنيف التدلولة والقاضية بنعت بعض الأغاني الشعبية "بالعقيقة" وغيرها

وإذا اخترنا لبحثنا المتواضع هذا كعنوان "لصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التونسية" فلا ينتظر منا المستمع دراسة ضلعية لمختلف ألوان الموسيقى الشعبية في تونس وفي كل مكان من تونس المتنوعة فالجال إن سمح فلن يسمح بأكثر من دراسة مجملة للصيغ الغنائية للموسيقى الشعبية التي حولنا والتي نعيشها يوميا وبطبيعة الحال سوف لا نتحدث في موضوع بحثنا هذا عن الموسيقى التريمية بل سنتناول بعض الألوان من الموسيقى الشعبية لتحصيرة التي نملك نماذج منها لنعلمها واثائق لبحثنا. وتنصن الموسيقى الشعبية التحصيرة التي نتناولها بالدرس الأغاني الشعبية التحصيرة التي تجسم تداخل النوعين الكلاسيكي والشعبي هذا إلى جانب أغاني الطرق الشعبية الشعبية التي نزلت إلى الميدان الشعبي لعلهم وقد جريت من مهمو منها الشعبي.

تبدول للموسيقى الشعبية لتونسية أكثر ثراء من للموسيقى الكلاسيكية من حيث الصيغ الغنائية. فهي تشتمل من بين صيغها المتنوعة على "أغاني أطوار لعمير" وكذلك الأغاني للربطة بالحياة ليومية كأغاني العمل وغيرها من الأغاني ذات الصيغة الدينية هذا إلى جانب أغاني الأطفال وكذلك أغاني قباة وتلك اللوحات التي تمثل

بالشعبية وغيرها "بالربوخ" أو أعاني الرقص وغيرها بالأعاني الشعبية.
وتحدر الإشارة إلى أن أعاني العمل وكذلك أصوات لساعة هي ذات أهمية فنية لا بأس بها ومن منا لا يعرف أن بائع "القسطل" يغني بصاعته على نغم مقام "الحير عراق"؟ ولا ننسى بعض لتظاهرات الموسيقى الشعبية لأخرى التي توشك على الانقراض ويذكر منها "الطال" أو المسحراتي الذي يدعو الناس إلى النهوض لتناول السحور في ليالي رمضان المعظم على نغمات شعبية يؤدبها بصوته ويوقعها على طبلته. ومثل هذه التظاهرات الموسيقية الشعبية جذرة شأن تدرس على حدة لذلك نتركها لفرصة قادمة إن شاء الله ويكتفي في هذا المجال بدرس أهم الصيغ الغنائية التي تعرفها الموسيقى الشعبية التونسية لحصرية.

1 - العروبي:

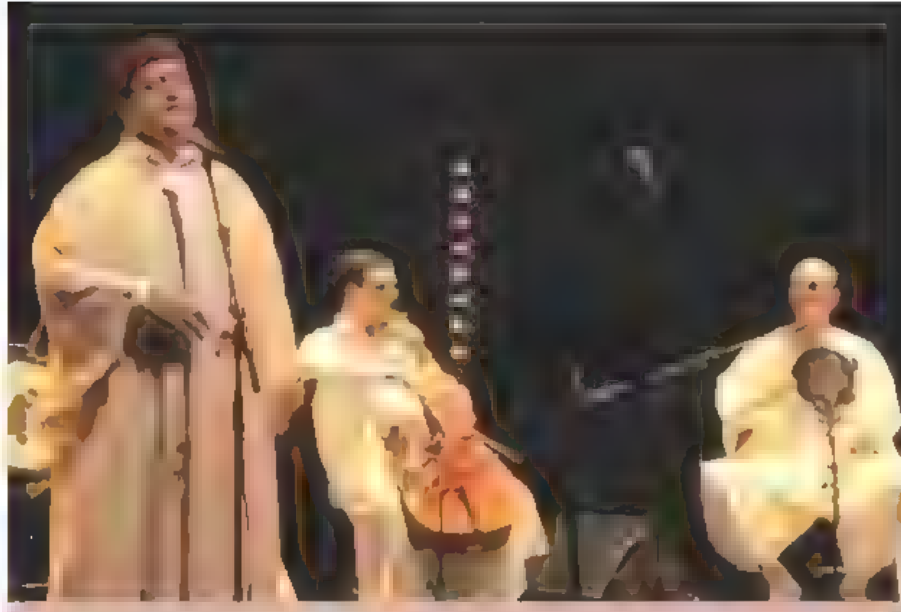
يمكن مقارنة العروبي بالمول والبيالي وكلاهما يعتمد مبدأ الارتجال في الغناء.
من الملاحظ أن الأغنية الشعبية عادة ما تستهل باستخدار وهو ارتجال ألي وعروبي يهيأ للاستماع هو مقام الأغنية.
ومن حيث للكلمات يستعمل لعروبي أبيات من الشعر الشعبي الذي يختلف في مو زينه مع الشعر الفصيح. ويورد الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" مجموعة من لعروبيات المتكوكة من بيتين أو ثلاثة ويقوم لسيد محمد المرزوقي في كتابه "الأدب الشعبي" بدرس العروبي كشكل من أشكال الشعر لشعبي. ومعلوم أن لعروبيات ليست كلها معناة وهي تشتمل في الغالب على أمثال وحكم شعبية تتردد على السنة العامة. وينعت العروبي المنفى "بالطواحي" أما لدي يلقي بدون عناء فينعت بالبسيط وقد يقوم الشاعر بارتجاله بالمناسبة ويعرف كذلك "بالمحل شاهد". وكثيرا ما يتعرض الشيوخ إلى "المحل شاهد" في أحاديثهم.

ولعل احسن لعروبيات من الناحية الموسيقية هي التي أدتها المطربة المرحومة صليحة. ومعلوم أن العروبي غالبا ما يسبق الأغنية وفي بعض الأحيان يتخلل الغناء ولعل أحسن مثل لعروبيات المتخللة هو "فراق غر لي" تلك لوحة فنية الرائعة التي سنتعرض لها في حديثنا عن "الفونود".
وتشتمل "نوبات بودية" على عروبيات جيدة تتمتع مباشرة بموضوع النوبة. ويأتي أغلبها في المقدمة ويسبقها لاستخار وتقوم آلة النغم المصاحبة بأدائه ويمجاسبة صاحبة المعنى أثناء قيامه بأداء العروبي.
ولعل أكثر المقامات استعمالا في العروبيات هي العرصاوي والمزموم و لصالحى والحير سيكاه والمخير عراق.
وفي نوبات بودية نكثر استعمال مقام لعرصاوي وكمثال نذكر العروبي الذي يسبق نوبة "أم الرين" ونقول كلمته:

يا سيدة حرمك منور بالذكور وحسن المعاني
يا سيدة قلبي مغير لبغيك تنظر لحالي

2. الفونود:

يقول الصادق الرزقي في كتابه "الأعاني لتونسية" أن الفونود لفظة بطالية نعت بها نوع من الحجارة لكريمة. وتستعمل هنا للدلالة على نوع من لأغاني الشعبية الهامة التي تسجل تداحل الغناء الشعبي و لغناء الكلاسيكي.
ومن الناحية النغمية تستعمل لفونود نفس المقامات المستعملة في الأزجال لكلاسيكية وهي بذلك تقترب من الموسيقى لكلاسيكية ولكنها من حيث الكلمات تقترب في شكلها من لأغاني الشعبية وقد ورد الصادق الرزقي بعضها ضمن قائمة لأعاني لعنتيقة. واذ تأملنا في شكل فونود "لميت لم الخاليل" رأينا أنه يتكون من عدة دور متركبة من بيتين ثنين. أما فونود "شوشانة" فيترب من ثلاثة أجزاء يمكن أن يشكل كل واحد منها زجلا مستقلا ولكنه زجل من نوع خاص اذ لا يستجيب لقاعدة تركيب



http://i1.ytimg.com/vi/cXQvuP_Uimo/maxresdefault.jpg

لذلك لا يمكننا دراسة كل التريجات التي تؤدي في مختلف أنحاء البلاد بل نقتصر على مقارنة تريجة تونس العاصمة بتريجة صفاقس. في كتابه "الأغاني التونسية" يورد الصالح الرزقي تريجة تونس العاصمة التي تختلف عن تلك التي يوردها "أبلرون درتحي" في كتابه "الألحان التونسية". حسب درتحي تؤدي تريجة تونس على وزن "القتيل" أي اسماعي الثقيل وفي مقام "الرهاوي" وهو مقام يقترب من "النهاوند" للشرقي. وفي خصوص تريجة الرزقي وتلك التي بصفاقس فيبدو أنهما تشتركان في نص واحد وتختلفان في الوزن والمقام. تكون تريجة تونس على وزن 6 من 8 بينما تكون تريجة صفاقس على وزن 2 من 4. ومن حيث المقام تستعمل الأولى مقام "الحير سكاك" الذي لا يتحول سلمه درجة العجم (سي مخفوضة) باعتبار الأساس دو كاه (ري) وفي الوقت الثاني من المقياس الثالث تظهر درجة "الحصار" (لا مخفوضة) التي تمثل إحدى حاصلات مقلنا الشعبي. وتأتي التريجة الثانية في مقام "الحسين" الذي لا يتعدى مجله اصوتي للدرجة الرابعة من سلمه مع لنرول إلى

للموشحات والأزجال من أبيات ومطلع ورجوع. ومن ناحية أخرى لا تستحيط تلك الأزجال الثلاثة لقاعدة تركيب الأغاني الشعبية من ردة وأدوار وإذا كان الجزء الثالث والأخير شعبيا في تركيبته للموسيقى في مقام الحسين الشعبي فهو على وزن "البرول" الذي يوقع عدة موشحات وأزجال كلاسيكية في حين يرد الجزء الأول من الفونديو على وزن "الحمس" الشرقي صاحب خمسة عشر وقفا وهذا ما يؤكد مرة أخرى تأرجح الفونديين الكلاسيكية والشعبية.

ولما فونديو "فراق غرالي" فيقترب من الأغاني الشعبية من حيث الشكل أو لا اذ يتكون من ردة وأدوار تتخللها عروبيات تميزه عن بقية الأغاني الشعبية ويميق كل عروبي استخبار في مقلمه وهكذا يتحول الفونديو مع كل عروبي جديد إلى مقام جديد ليعود في آخر لعروبي إلى "رامت النيل" المقام الأصلي فيكون فراق غرالي بذلك على غاية من التنوع والثراء اللغوي.

3 - التريجة ،

حتى يبدأ مقام طفلها تقوم الأم بإنشاد ما يسمى بالتريجة التي تختلف من مكان إلى آخر

درجة "الراست" (دو) وقد أوردنا موسيقى التريبجيتين في بحثنا موضوع أطروحة لدكتوراه التي كانت باللغة الفرنسية بعنوان "الموسيقى التقليدية التونسية فيها كلهم وأشكالها".

4- أغاني الأطفال

إن أغاني الأطفال الشعبية التونسية توشك على الانقراض وقد أصبح أصحابها يميلون إلى تقليد الكبار في أغانيهم التي لا تتماشى بطبيعة الحال مع مستوى الأطفال و مكانياتهم في الأداء. ولا ينقي ذلك وجود أناشيد مدرسية. غير أن تلك الأناشيد لا تكاد تخرج عن مقامي الماجور والمينور لغريسين ومن بينها أناشيد فرنسية كنا حفظناها بالمدرسة وهي تعيش إلى اليوم ونذكر منها "فر ر جاك" التي حاول بعضهم ترجمتها بـ "خوي صالح" وكان المسألة تتعلق أساسا بالكلمات لا غير. كيف لا و لموسيقى لغة عالية في نظر الكثير منهم؟

وقد ورد الصادق الرزقي في كتابه "الأغاني التونسية" بعض أغاني الأطفال التقليدية. والملاحظ أن الأطفال في الغالب لا يستعملون المقامات الشعبية في أغانيهم بل يقتصرون على استعمال لمساهة الثنائية أو الثلاثية أو سلم موسيقي من نوع السلالم الموسيقية ثلاثية الدرجات (تريونيك). فسلم أعتية "أمي عويشة" لا يتمد إلى الثنائية.

(سماع)

وأما أعتية لحظ "يا مطر يا مطرة" التي يؤديها أطفال صفاقس فهي تتطور في حدود ثلاثية (رف صول لا) تشكل درجاتها الوسطى أساس السلم المستعمل:

(سماع)

وفي أعتية "أمي طنقو" التي ترد في كتاب لصادق الرزقي ينحى السلم لثلاثي (تريونيك) مستعمل عالميا في أغاني الأطفال:

(سماع)

5- التعليلة :

تشمل هذه التسمية الأعاني لخاصة بالمولد لنبيوي الشريف وكذلك بالختان والزفاف ومثل ذلك "تسيلة الوطنية" و "تسيلة المطهر" و "تسيلة لعروسة" ولعل هذه الأخيرة تعد من أهم لتعليلات ويقول مطلعها:

لا اله الا الله والفرح والافان
كل من عادانا جانا وهانا

تتكون هذه التعليلة من حريثين لكل واحد منهما ردتته وأنوار.

بالنسبة لجزء الأول يكون المقام "محير عراق" و لوذن "مدور حوزي". وعند الأداء بعد عزف الفرقة لموسيقى الردة يخرج أحد العاززين باستخار يمهّد للمقني المؤدي للمعروبي. ثم ينتقل لمطرب في أداء الردة التي تعيدها عليه المجموعة لصوتية بعد كل دور جديد. ويصاحب إعادة لردة زغاريد النسوة عربون الفرحة والابتهاج.

ويشكل الجزء الثاني "تحويلة" تنتقل إلى مقام الاصبعين موقفا على وزن "السعداوي" وتوصل المجموعة إعادة لردة الجديدة بعد كل دور ينشده المطرب.

(سماع)

6- الأغاني العتيقة :

ترجع تسمية هذه لأعاني بالعتيقة إلى قدمها وتشير إلى قيمتها الفنية ولأدبية وكذلك إلى لطابع الرصين الذي تتميز به بخلاف الأعاني المسماة بالشعبية التي تتسم بطابع لخشنة والرشاقة. فمن حيث النص تشير بعض الأعاني لعتيقة إلى وقائع تاريخية ومن ذلك أعتية "مع لعر بة" التي تؤديها المرحومة صليحة. وقد قل عنها صاحب الأغاني لتونسية الصادق الرزقي إنها تتضمن الإشارة إلى ثورة عرووش لحامة وتهديد وتوعد جبل وسلات لثائر على الدولة في ذلك الوقت وأنه سيصبح خاضعا مثل لحامة. وتقول كلمات الأعتية حسبا أو رده المؤلف:

نا بكرتي شردت مع العزاية

خشت بالاد الشيخ والقصابية

يا سايقين البل يا جمالة

تونس بعيدة والعرب قتالة

يا تونس الخضراء يا مسمية

بلادي بعيدة والعرب قطعية

هاك الجبل الأزرق جبل والدتي

يا ليتها عقرت ولا جابتني

ها يا جبل وسلات وسع بالك

اللي جرى للحامة يجرا لك

واذ تأملنا في أبيات الأغنية وجدنا أن لإشدد يتدئ بأخر جزء من صدر البيت ثم يعاد البيت بأكمله والملاحظ أن هذه الطريقة طر بسية الأصل (من طر بلس لسيا) وقد ستمعت فيها بعد في أعان تونسية مستحدثة.

وتتركب الأغاني لعتيقة من ردة أو مطلع تردده لمجموعة وأبيات تتحد في المقام هيما بينها وقد تختلف في بعض الأحيان عن لردة التي تنفرد حينئذ بنحن معين وللاحظ أن هذا التركيب بعيد كل البعد عن طريقة تركيب الموشحات والأزجال التي تتكون من أبيات وطالع ورجوع. ويؤدى فيها لرجوع على اللحن الوحيد للأبيات بينما يكون الطالع عادة في مقام غير مقام الموشح أو الرجل. ولكن لأغاني الشعبية عالما ما تشدد لردة بها والأدوار على وثيرة واحدة. وقد تملنى اللهجة لندوية عن كثير من هذه الأغاني رغم استعمالها عند أهل المدن ولعل ذلك دليل على أصلها لندوي. وكثيرا ما تنسم كلماتها برقة اللفظ وزجالة المعنى. وفيما يلي بيتان صارع بهما الشاعر الشعبي أبا الملا لمعري في قوله:

والعيس أقتل ما يكون لها الصدى

والماء فوق ظهو رها محمول

وعبر شاعرنا السوي على نفس المعنى بقوله

مسكين جمل النواصير

بالهجر ضاقت خلوقه

يسمع في الماء بوذنيه

لا يشبحه لا ينوقه

وهذه البيتان يشكلان أحد العروبيات التي كثيرا ما تستهل بها الأغاني الشعبية العتيقة التي قد يتسع المجال الصوتي لمعصها ليصل إلى مستوى القوندوت.

ومما يذكر أن لمرحوم خميس لتربان قد أثرى هذا الصنف من الأغاني بلحنه للمرحومة صليحة وقد اتبع في بعض أعانيه الأسلوب لشعبي لذي أشرنا ليه متد قليل والقاصي ببداية لفناء من آخر جزء من صدر البيت كما في أغنية "أم لحسن غفات فوق لشجرة" التي يتدئ فيها لتعني بفوق الشجرة عوضا عن أم الحسن كما يرد في لبيت. ومن ناحية أخرى فقد طعم خميس التربان الموسيقى التونسية بعدة مقامات متبرقة وعمل في عدة حالات على مرج طريف بين المقامات التونسية والمشرقية.

وكمثال للأغاني العتيقة تعرض لأغنية "بالله يا حمد يا حوي" التي تؤديها المرحومة صليحة. تتكون الأغنية من ردة ذات بيت واحد وأدور ذات بيتين اثنين. ومن الناحية الموسيقية تنفرد لردة بلحن يحصها بينما تشترك بقية الأدور في لحن واحد في مقام المرموم على وزن الدخول براول.

(سمع الأغنية)

7 - الأغاني الشعبية :

في الواقع تنطلق تسمية الأغاني الشعبية على لأغاني ذات الأصل الشعبي التي تنتمي إلى ميدان الموسيقى الشعبية بخلاف ما يدخل في باب الموسيقى الكلاسيكية أو الفنية من قصائد وموشحات وأزجال غير أننا تسهيا لطريقة لبحث انمنا المفاهيم الشائعة والقاصية تقسيم لأغاني لشعبية إلى عدة فروع.

والأغاني لشعبية التي يتعرض لها في هذا الباب تمتاز بخفة روحها وسهولة تدولها بين

النفس. و لجدير بالملاحظة أنه كثيرا ما يطلق اسم شعبي على أغنان جديدة سهلة التركيب باعتبار أنها وصفت للعموم حسب مقاييس شعبية. ويعود حينئذ إلى كلمة فنكلورية لنطقها على الأعاني الشعبية لأصل. غير أنه علينا أن نترك كلمة شعبي لفهومها لعالمي المستعمل لدى جميع الباحثين وبطلق سما آخر على الأعاني الحديثة الخفيفة كأن نسميها بالأعاني الخفيفة أو لطاقاطيق جمع طقظوفة حسب الاصطلاح المصري.

والملاحظ أن جل الأعاني لشعبية ترجع إلى أصل ريفي حيث يذهب كبار الملحنين والمطربين إلى البحث عنها والتقاطها ومنها ما يشير خصومات بين أهل الصناعة ولعل "عنية" "جاري يا حمودة" أكبر شاهد على ما نقول. فمنهم من ادعى اكتشافها وتهديسها ومنهم من ذهب إلى أبعد من ذلك إذ سبب إلى نفسه تلحينها وفي النهاية اتضح الأمر وظهرت "جاري يا حمودة" في قائمة لفنان الشعبي "علي وردة" يترنم بها في ربوع جزيرة فرقة.

ومن حيث تركيبها تشتمل الأغاني الشعبية في مجملها على ردة وأدوار كثير ما يتحد جميعها في اللحن في مقام شعبي بسيط وعلى وزن شعبي خفيف. ومن أهم المقامات المستعملة في هذا المجال مقام "العرصاوي" ومقام "الصالحى". وفي بعض الأحيان تستعمل الأغنية الشعبية باستفاد وعروسي في مقامها.

ولعل مشكل لمشاكل الذي تتخط فيه الأعاني الشعبية هو ما نسميه بالتهديد إذ هي تتعرض لألوان شتى من ألون التشويه وذلك بعنوان التهذيب. في لوفع تتسم لفنون شعبية إجمالا بالساطة ولنشاه الممل أحيانا فلا بد أن من أن تأخذ بها يد لفنان الوعي لتفرغها في قالب رائق جذاب حتى تواكب تطور العصر غير أننا في عدة حالات نقف أمام أعنية شعبية لا تتعدى عمية لتهذيب فيها غير إعادة تسجيلها بواسطة الفرقة لوترية. فعلى سبيل المثال هل خرجت أغنية "مشوق وينادي الببوري" من روتينيتها

بعد تهذيبها لرعوم؟ إذ أخذ المهذب نفس اللحن لمشارك بين الردة والأبيات وجعل منه في نفس لوقت مقدمة للأغنية وموسيقى عنائها ولازمة لتحلل لأبيات تمزقه كل آلات الفرقة بدون أي محاولة توزيع أو تجديد.

وتقدم الأعنية بالإذاعة من تهذيب فلان وتسجل باسمه في جمعية حقوق التأليف وتقر له لجمعية من الحقوق بصف ما تقره الملحن أغنية جديدة. وفي بعض الأحيان يحازي على التشويه إذ يعمد إلى تغيير مقام لأغنية أو وزنها ليسجل تهذيبها. فإعنية "صغير وريقه شاح" تؤدي في لأصل على إيقاع ثنائي وفي التسجيل الموجود بغرنية إذاعة صفافس يترك المهذب الردة على أصلها ويحول الأور إلى إيقاع ثلاثي وإذا عندها ذلك قاعدة في لتهذيب فلا عربة في لوصول إلى تأدية "بطابحية" فوبة "الذيل" مثلا على وزن السعداوي.

8 - أغاني الرقص :

عادة ما يجري الرقص الشعبي على أنغام أغنان مشبودة الإيقاع تتحللها "حرجات" مرتجلة تمنح لعازف حرية لتصرف وبتكار جمال موسيقية راقصة على وزن أعنية ما وفي مقامها.

والملاحظ أنه في ميدان الرقص كثيرا ما تستعمل كلمات "زندالي" و "ربوخ".

إن لفظة لزندالي مشتقة من "الزندالة" وهذه كلمة تركية تعني السجر فيكون لزندالي حينئذ مجموع أغاني المساجين ولا غربة إذن في وجود بعض الأعاني التي تستعمل ألفاظا غير لاثقة في بعض الأحيان ولكن في نغمات شعبية عاية في لعدوبة.

أما جماعة "الروخ" فتطلق عليهم كلمة "زوفرية" وهي تردج لكلمة فرنسية تعني لعمال فيكون الروخ حينئذ غناء الوسط لعمالي المتواضع.

ويورد الصادق الرزقي في كتابه الأعاني لفرنسية بعض لأمثلة من هذه الأعاني.



<http://www.bjportoday.com/vb/showthread.php?t=3886>

و"المحير عراق". ولعل هذا الأخير أكثر المقامات استعمالاً في هذا المجال.

ويخزينة المسجلات بإذاعة صفاقس أمثلة عديدة ومتنوعة تصاحب المجموعة الصوتية المختلفة فيها آلات المندولين ومعينة التبروكة والثاني الذي حل محل الصحن القديم.

وقد قام بتسجيل مجموعة أخرى من هذه الأغاني المرحوم الشيخ محمد بودية تحارفا على "لزو" (الجرية) تصاحبه في ذلك آلات الإيقاع وجماعة من المندولين. وتعد تلك الأغاني مثالا في لثراء اللحن بفضل ما أضاف إلى مفهها الشيخ المرحوم من خرجات متنوعة.

وكثيرا ما تظهر أغاني الرقص في شكل سلسلة تتركب من جزئين يمثل كل منهما أغنية يمكن أن تؤدي مستقلة. فأغنية "جاني المرسول" تبدأ على وزن "المدور" وتنتهي "بالفازاني" في جزئها الثاني والأخير "المخير بزايد" وهي كلها في مقام "العرضاوي" الذي لا تصلح المندولين في الواقع لأدائه وقبل إشلاء البيت الأخير من الجزء الأول يقوم غارف الثاني بارتجال إحدى الخرجات وتعود المجموعة بعد البيت إلى الردة. وخلال الجزء الثاني أو "التحويلة" تتحفنا

أما المرحوم الأستاذ عثمان الككاك فيقول في حديث قدامه أن الربوع أنواع الموسيقى الشعبية. ونرى من خلال ما سبق أن كلمة لزنداني أطلقت في القديم على صنف معين من الأغاني الشعبية الرافضة التي أدرجت فيما بعد في خانة أغاني الرقص في باب الربوع.

وتتركب أغاني الرقص كبقية الأغاني الشعبية من ردة وأدوار. تشترك الأدوار في نغم واحد وتؤدي الردة أحيانا على نفس اللحن وقد تختص بلحن آخر دون أن تخرج عن مقام الأغنية.

وتتميز هذه الأغاني بحيوية إيقاعها والتنوع في تركيبها لثغمي بمصل للخرجات التي يرتجلها الغارف بين الميزة والأحرى. ومما يزيدها جمالا على جمائها مصاحبتها بالصرب على الأكف وهذا من شأنه أن يضفي عليها صيغة "البوليثرينية" لوتعددية الأوزان ويجعل من المستمع المباشر شريكا في الأداء.

ومن حيث الإيقاع تستعمل أغاني الرقص الأوزان للرشيقفة السريعة الخطوة ك"المدور" وحاصمة "الفزاني" في نغمات شعبية بسيطة من السهل الممتنع. أما من حيث المقامات فتكاد تقتصر على "الحسين" الشعبي و"العرضاوي"

المتدولين بحر جة متنوعة رشيقة الخطوة على وزن "الضاري". وتشتمل "لخير بزايد" في آخرها على مقطع حوار تقوم المجموعة أثناءه بالرد على المطرب بإشاد كلمة "ناوله" إلى أن يعود الجميع إلى الردة في ختام الأغنية. (سماع "جاني لمرسول")

9 - النوبات الشعبية :

إن لطرق التعدية الشعبية أعانيها الخاصة وكل طريقة تعني فيها أصحابها "بوليهم" سواء دخل لزاوية أو خارجها. فهم يحاولون لتقرب منه وفي الزوايا ينظمون "لحصرة". ويشتمل برنامج الحصرة بصفة عامة على أغن مشودة الإيقاع تدعوا لرفص. وعادة ما تتركب الفرقة من مجموعة منشدين مصحوبين بربوكة وعدة بنادر (ج بندجر) أي دفوف وقد تلتحق بهم "الزكرة" لمصاحبة الغناء. وتبدو الحصرات النسائية في صفاهن في غنى عن لآلات التغمية إذ تعتمد أساسا على الإيقاع والآلة وخاصة منها البنادر حتى أنها تعرف "بالبنادر النسائية". ولا يخفى الدور الذي لعبه المرحوم الشيخ بودية في حياء النوبات الشعبية وحفظها من الانقراض بتسجيلها لإدعة صفاقس ببادرة من مديرها المرحوم عبد العزيز عشيّش ويرجع الفصل للشيخ بودية وللإذاعة في حمل شابت يتدق هذا الباب من موسيقانا لأصيلة ويحافظ عليه ويعمل على تطويره.

وأما بخصوص تسمية هذه الأعاني بالنوبات فيبدو أنها ترجع إلى الموسيقى الكلاسيكية على غرار نوبات المألوف. غير أن النوبتين تحتلفان احتلافا كبيرا. ففي حين تعرف النوبة الكلاسيكية باسم مقامها كأن يقول "نوبة الحسين" تأخذ النوبة لشعبية اسم لولي الذي ترجع إليه كقولنا هذه "نوبة سيدي منصور" الخ...

ومن ناحية أخرى لا تحترم النوبة الشعبية وحدة المقام التي تتجلى في نوبات المألوف. وحتى في طريقة التلوين يبدو لفرق واضحا فينما تتحول موشحات لنوبة الكلاسيكية في

مستوى "الطالع" إلى غير مقامها لتعود إليه مع "الرجوع" تبقى النوبة الشعبية في نفس مقام إلى أن تأتي التحويلة لتسجل تغييرا في الوزن والمقام في آن واحد بدون عودة إلى مقام الأصلي.

وإذا كانت لنوبة الكلاسيكية تسهل "بالاستفتاح" "المصدر" "قالأبيات" تبتدئ لنوبة الشعبية بالاستخضر الذي يمهّد للعروبي. ثم يأتي دور لبوحة الأولى الموقعة على وزن بطيء لخطوة نسيا يدكرها بخطوة قسم "الطابحية" في النوبة الكلاسيكية. وقد تشتمل هذه لأحيرة على استخيار ينخل "لنوشية" وهي الموسيقى لتي تسبق قسم "البراول" ولكن لنوبة الشعبية يبدو فيها لارتجال حتى حارج إطار لاستخيار لمهّد للعروبي ذ أن "الزكار" (عارف الزكرة) علاوة على محاسبة الغناء فهو يقوم بين الفينة والأخرى بارتجال خرقة متنوعة تتخلل الأور وهذه الخرجات من شأنها أن تريد النوبات لشعبية ثراء لحنيا وإيقاعيا في الوقت نفسه.

وينقل الجزء الثاني من نوبة إلى "التحوية" التي تسجل عادة مغادرة المقام والوزن الأولين والدخول في مقام جديد قريب من المقام الأول ووزن جديد يكون أسرع خطوة من الوزن الأول وهكذا يكون "المربع" مشوعا "بالسعداوي" الذي يسجل سرعة تدريجية في سق سيره. تصل به إلى بهانة سريعة وعنيفة على وزن "المدور". وقد تشتمل بعض لنوبات أكثر من تحوية واحدة. فتوبة "مزوغي با سلطان" تحتوي على تحويلتين اثنتين موقعتين على وزن "المدور" الذي يزد دسرة بمرور لنوبة وقد حل محل "المدور حوزي" لوزن لذي استهلّت عليه لنوبة بعد العروبي. ومن الناحية النعمية تتحول النوبة من "الحسين صبا" إلى "الحير عراق" في لتحوية لأولى ثم إلى "لنوى" في لتحوية الثانية. وهكذا تبتدئ نوبة "مزوغي با سلطان" في "الحسين صبا" وتنتهي في مقام "النوى" وهذا ما يؤكد لفرق في مبدأ التلوين لذي يختلف بين النوبتين الشعبية و لكلاسيكية. وكمثال لنوبات الشعبية نحاول لتأمل في نوبة "م

الرين“ وهي من أشهر لنوبات المعروفة التي سجلها للإذاعة المرحوم الشيخ بودية.
تبدأ النوبة باستخار في مقام “لعرضاوي”
تؤديه الركزة قبل أن تقوم بمحاسبة لطرب أثناء قيامه بأداء لعروبي الذي تقول كلماته:

يا سيدة حرمك متور بالذكر وحسن المعاني

يا سيدة قلبي مفير نبغيك تنظير لحاني

وبعد إنشاء المجموعة للردة تعيد الركزة عرف اللحن المشترك بين الردة والأدوار. وبعد الدور الثاني تقوم الركزة بارتحال حرجة متنوعة على وزن النوبة “البوواردة” مع إدخال عنصر جديد في مقام لعرضاوي يتمثل في جس درجة العجم (سي مخفوضة) تون مفردة المقام وتحويله إلى “سعداوي” ذلك النغم الذي عتاد التحول اليه. ثم يأتي دور الخرجة الثانية لتي تأخذ مكانها بين الدورين الثاني والثالث. وبعد أداء الدور الأخير تعيد المجموعة لردة وبذلك يتمكن الزكار من الاستراحة وقد سبق له أن مكن لمجموعة لصوتية من ذلك في قيامه بالمحاسبة والخرجات في حين تعمل آلات الإيقاع من دربوكة وبشار بدون انقطاع بل تكاد تسجل أثناء الخرجات النغمية خرجات إيقاعية تشهد تغييرا في الوزن في زخرفة متنوعة مختلفة تسمع في آن واحد وهذا ما يمكن أن نطلق عليه سم “الهيتروريتمية” على غرار “الهيتروفونية” المتأنية من تعدد الرخارف وتنوعها في أداء الموسيقى الكلاسيكية. هنالك اللحن وحد والعازفون كثر وكل برخرف حسب طريقته الخاصة ويمر الكل على المسمع في نفس الوقت.

وفي مستوى التحويلة الأولى (بالتنسائي) يتحول المقام من العرضاوي إلى لحسين في حين يتوصل وزن البوواردة مع شيء من السرعة في سبق سيره. وتواصل الركزة اتساع نفس الأسلوب في المحاسبة والخرجات.

ونبقى بمقام الحسين الذي يبرز هذه المرة درجة “الحسيني” (لا) وهو ما يقربه من “الصالحني” بينما يتحول الوزن إلى “السعداوي” عند انتقالنا إلى التحويلة لثانية.

ويبقى السعد وي في سرعته التدريجية إلى أن نتحول إلى “مدور” سريع بوقع التحويلة الثالثة والأخيرة من النوبة التي تأتي في مقام “الحسين صبا” ولعل سرعة الإيقاع لا تسمح للزكار بمواصلة الخرجات المتنوعة المرتجلة إذ يكتفي هذه المرة بأداء المحاسبة إلى أن تصل المجموعة إلى الدور الرابع الذي تسجل النوبة على اثره نهاية سريعة وعنيفة.

(سماع نوبة “أم الرين”)

وهكذا في نهاية هذا البحث المتواضع نكون قد حاولنا دراسة للموسيقى الشعبية التونسية لحضرية في أهم صيغها لفنائية وكنا قد دخلنا مياشرة في جوهر الموضوع بدون أن نقدم له من لفاحية التاريخية فذلك رجع لضيق المجال لدي لا يسمح بدراسة مستفيضة للموسيقى الشعبية لتونسية بكل جوانبها.

فقد تعرضنا إلى أهم الصيغ لفنائية في لموسيقى الشعبية الحصرية. درسنا “لعروبي” تلك الصيغة التي تسبق الأعاني الشعبية وتعتمد مبدأ الارتحال والتصرف. وتحولنا بعده إلى “الفودو” لمعرفة الجوانب المتناقضة التي تقر به تارة من “الزجل” وطورا من الأغنية الشعبية. إذ يمثل تداحل النوعين الكلاسيكي والشعبي. ومما يتصل بالأطفال تعرفنا على لثريجة كما تؤدي في تونس العاصمة وكما تؤدي في صفاقس وذلك قبل تعرضنا إلى “أمي عويشة” و “يامطر يامطر” و “أمك طنبو” أو “أمي طنقو” وهي نماذج من أعاني الأطفال التقليدية. وقبل در ستب للأعاني الشعبية المنقرعة إلى أغان عتيقة وأغان شعبية وأغان للرقص ونوبات شعبية تعرضنا إلى التعنية وأو رندا نموذجاً منها يعرف بتعنية العروسة.

وفي الختام نرجو أن نكون قد عرفنا بالصيغ لفنائية للموسيقى الشعبية التونسية الحصرية مع أننا لا نعتبر نتائجنا نهائية بل هي في نظري مجرد خطوة على طريق العلوم الموسيقولوجية في مجال لموسيقى التونسية والعربية عامة. وفقنا لله جميعا إلى ما فيه خير أمتنا.

من العمارة الشعبية في واحة سيوة.. «خص الدرة»



<http://www.almosaf.com/forum/160269.html>

جودت عبد الحميد يوسف

مصر

بعد غياب عن "واحة سيوة" ⁽¹⁾ دام أكثر من ربع قرن ⁽²⁾ زرت الواحة لأقف أمام احباب الشمال الغربي لاطلال "شالي" القديمة والتي تعني ترجمتها باللغة العربية "البلدة" ⁽³⁾ ذلك الجانب المواجه لميدان "الدرة" ... أبحث عن واحد من أهم المعالم الباقية من سيوة القديمة ... "خص الدرة" ⁽⁴⁾ وتعني "مظلة السوق" ... فلم أجد لها أي أثر، بعد أن تغير شكل المكان كلية، وشكل سيوة نفسها.



لقد لغت هذه المظلة نظري منذ زيارتي الأولى للواحة الذي سبقها بحث طويل وجراحة متأنية، في مجموعة من أهم المراجع الانجليزية⁽⁶⁾ الكثيرة التي تتحدث عنها- ولاحظت في زيارتي الثانية في العام التالي، أن الأحراء الملاصقة للأرض في بعض أعمدة هذه المظلة قد بدأت في فتحل، مما يعني أن تلك الأعمدة لن تدوم طويلا أمام رطوبة الأرض وارتفاع منسوب المياه الجوفية أسفلها، مما سيتسبب في انهيارها وبالتالي انهيار المظلة بالكامل. فعملت خلال هذه الزيارة على تسجيلها بكله وسائل التسجيل الممكنة، بين الرفع المعماري لها ورسمها هندسيا بكل أبعادها ومقاييسها، مع وصف تفصيلي لمكوناتها وخامسات بنائها ومراحل إنشائها وأخيرا تصوير بعض جوانبها فوتوجرافيا.

كانت المظلة لارالت تقف شامخة منذ أن أعيد بناؤها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة - حسب قول الأهالي - بعد انهيارها نتيجة هصفها بقذائل الطلقات الإيطالية⁽⁷⁾ وإن كانت في حاجة إلى لترميم في ذلك الوقت، لتستكمل صمودها في رحلتها، كرمز من رموز سيوة القديمة.

كانت خلال هذه الفترة، مجرد مظلة لسوق يومية صغيرة لبيع بعض الخضروات وجرم ايرسيم في موسم زراعته، كما كان يتنقل أمامها

اتجهت بسوالي عنها إلى الأهالي القريين من الموقع الذي كانت تقوم على أرضه المظلة... فقلوا... لقد انهلت منذ سنوات، ولحقت مكوناتها ليصا، بعد زحف العمران الجديد على أرض الواحة.

هكذا ضاعت ولحده من أهم معالم سيوة القديمة... التي كان يباع تحت ظلها في الماضي البعيد... الأفشة والحبوب، وكل ما يلزم أهل الواحة من المنتجات الوفئة إليها من خارجها... كما كانت سوق الجمال تفرش الأرض أمامها ومن حولها أيضا.

إن اختفاء هذه المظلة يعني بداية النهاية لسلسلة من الرموز والملاح التاريخية التي ميرت الواحة... المأذن العالية للتميرة... بعض المساحد الشهيرة... البيوت ذات الداخل المتفرجة... مسلة "الكبرشيف"⁽⁵⁾ التي كانت خامة البناء الأساسية في لبلدة القلعة "شالي".. وغيرها. صمدت جميعها من قبل أمام انفارات الكاسحة للبدو والمطامير في ثرواتها ولتي اجتاحت الواحة على مر تاريخها، لكنها لم تستطع الصمود أمام طوفان المدنية الحديثة التي غرت الواحة عبر الطريق الرصوف الذي ربط بينها وبين مرسى مطروح عاصمة محافظة مطروح التي تتبعها الواحة إدريا.



ومن حولها تلك الأسواق الطارئة التي كانت تقام مترامنة مع وصول حاقلات النقل العام الأسبوعية الوحيدة القادمة من مرمى مطروح، والتي كُتلت تصل.. إذا سمحت الأحوال المناخية بتوقف الميول التي كانت تقطع الطريق أحيانا بينها وبين سيوة، خاصة في فصل الشتاء.

”مظلة السوق“ في المراجع القديمة،

لقد تم توثيق ”مظلة السوق القديم“ التي ذكر الأهالي أن المظلة الجديدة قد أقيمت في موقعها - في كتابين هامين وفي مجموعة نادرة من الصور الفوتوغرافية.

- الكتاب الأول كتاب ”بلحريف“⁽⁸⁾ الذي كتبه تحت عنوان: ”سيوة واحة الإله آمون“⁽⁹⁾ والذي يعتبر أهم المراجع عنها إلى اليوم. وقد رسم بلحريف بيده مجموعة من اللوحات الملونة كن أولها وأهمها لوحة تحت عنوان ”حوائل سيوة“ تصور الحوايل الخارجية العالية للبلدة الحصن ”شالي“ وقد تهدم جزء من أعلاها. كان دافعا لاستمرار هبوط كثير من سكانها لبناء مساكنهم بحولها على مسطح أرض الواحة، وتبدو ”مظلة السوق“ القديمة أمام حوائطها العالية (صورة رقم 2).

وقد ذكر بلحريف في كتابه تحت عنوان ”مدينة سيوة“ في معرض حديثه عن المظلات الواقية من الشمس التي وصفها تحت مسمى ”الضليلة“ باعتبارها إحدى التلامح الرئيسية المنتشرة في سيوة، مشبها إياها بأنها نوع من القوادى العائمة، التي يسمع فيها الإنسان اشاعات أكثر مما يسمع في منزله... ويشير إلى ”مظلة السوق القديم“ تحديدا بقوله ”... إن أكبر الواقيلت من الشمس هذا قد تحولت إلى سوق صغيرة.. يفرش قلة من الشيوخ العجزة في ظلها بضائهم وأولئهم وبعض لسلال وحرم من البصل والثواب الحريرية القديمة والملابس المستهلكة وبعض من الطفل الأحمر من مخزون واحد من الباعة الجائلين...“⁽¹⁰⁾

- والكتاب الثاني للرحالة المصري أحمد محمد حسن⁽¹¹⁾ الذي كتبه تحت عنوان: ”في صحراء ليبيا“⁽¹²⁾ والذي ضمنه رحلته فيها، التي قدام بها عام 1923، والتي لم تكن ”واحة سيوة“ ذاتها ضمن خط سيره.. غير أن علمه مصادقة بوجود مؤامرة لهجوم البويعلى قلعته لسرقها وهي في طريقها إلى واحة حنبوب⁽¹³⁾.. اضطرت به إلى تغيير وجهته إلى ”واحة سيوة“ التي بقي فيها ثلاثة أيام، اقتصرتها تلك الظروف وهذه فإن ”سيوة“ لم تزل في كتابه هذا أكثر من مسحتين تصملمان لبيعة سورفو وتوجرافية كانت إحداها تلك الصورة التي انتطها وتعتبر واحدة من أهم لصور التي سجلت البلدة للقلعة ”شالي“، وتظهر ”مظلة السوق القديمة“ على مسطح الأرض على مقربة من الحوايل العالية للبلدة. وكُتلت هي أول صورة تنشر لسيوة على مستوى العالم، ضمن دراسة لغوية لرحلته عبر الصحراء لغربية في ”الحلة الجغرافية الوطنية“ الأمريكية يولاندش عام 1924⁽¹⁴⁾.

لما مجموعة الصور الفوتوغرافية النادرة، فتضمنها ألبومات المستوطن السويسري د. هري ملور⁽¹⁵⁾ لمجموعة صور التي انتطها بالواحة



التي يضم السوق القديم في كل منها (صور أرقام 6 و 7 و 8) - قد بين أن "مظلة السوق القديمة" كانت أكبر حجماً حيث ضمت إثنين عشر عموداً على شكل قطاع من المسلة مفلطح القاعدة، تنتظم في أربعة صفوف يصم كلا منها ثلاثة أعمدة، مع بساطة أسلوب تسقيفه التي استخدمت فيه عوارض من جذوع النخيل كمللة انقطاع (دائرية) وضع فوقها طبقة من حديد التحميل ثم طبقت من أوراق نبات العرقسوس، طبقاً لرواية الأهالي.

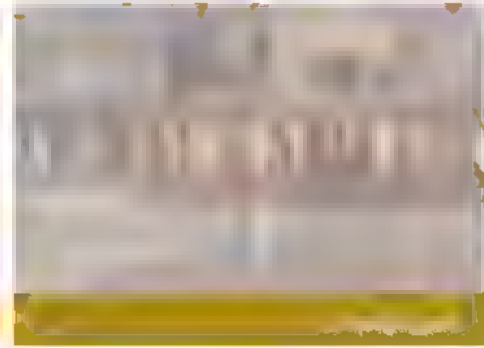
لما "حصن الدرة" - كما سجلته - فقد تم بناؤه بتسعة أعمدة تنتظم في ثلاثة صفوف على شكل قطاع مباشر من المسلة، وتم تسقيفه كاملاً بجذوع التحميل وظلوقها وبأسلوب أكثر تعقيداً.. كما سيتضح فيما بعد.

ولغاية تكوين البلدة الحصن "شالي" التي كانت تصدر لوحة بلعريف والصور القديمة

عامي 1932 و 1933 ويبدو في بعضها البلدة القديمة "شالي" بعد انهيار أجزاء كبيرة منها وأمامها "مظلة السوق القديمة" (صورة رقم 4). لقد تصادف التقاطي في عام 1966 لصور فوتوغرافية لأطلال "شالي" القديمة (صورة رقم 5) بعد انهيارها كلية، يظهر في مقبعاتها "حصن الدرة"، ومن خلفه "المسجد العتيق" (16) تكاد تتطابق في موقع التقاطها مع الصورة السابقة التي التقطتها د. ماهر للبلدة بعد انهيارها الجبرئ في عام 1932، والتي تظهر فيها "مظلة السوق القديمة".

أكدت مقارنة الصورتين (أرقام 4 و 5) ما ذكره الأهالي من أن إعادة بناء مظلة السوق "حصن الدرة" بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية قد تم في نفس موقع "مظلة السوق القديمة".

غير أنه بدراسة رسم بلعريف وصور للحالة أحمد حسنين وصورة د. ماهر - بعد تكبير الجزء



وغربيين رغم الحروب التي كانت تدور بينهم ووضع شيوعها نظاما صارما للحياة فيها، لتزم به لسويون حرصا على حياتهم وقد ردت البلدة في التنامي رأسيها حتى بلغ عدد دورها ثمانية، ووصل ارتفاع قمتها حوالي ستم مترا عن سطح الأرض من حولها، وبعد أن خضعت سيوة للحكومة المصرية عام 1820 و ستب الأمن في الواحة، سمح للأهالي منذ عام 1826 بالنساء على أرض الواحة أمام البلدة القديمة وكان الغربيون أول من تركوها وينوا منازلهم خارجها، ويبدو أن هذه هي المرحلة هي التي تم فيها نشاء "مظلة السوق القديمة". لقد كانت هذه لبلدة هي الأعجوبة التي اكتشفت في القرن التاسع عشر، وبقيت كذلك حتى انهيارها لكامل في ثلاثينات القرن الماضي.

الموقع:

يقع "حص الدرة" أو "مظلة السوق" شمال غرب أطلال "شالي" القديمة وهي على شكل المربع تقريبا، ويصل طول كل ضلع من أضلاعها حوالي تسعة أمتار، وبعد من حائط لى

التي صورها الرحالة أحمد حسنين ود. ماورر التي يضمها هذا البحث فإنه يجب الإشارة إلى أن "مخطوط سيوة"⁽¹⁷⁾ الذي تتوارثه عائلة "مسلم" بالواحة (صورة رقم 9) قد ذكر أن غارات وضروات الدو المتكررة على الواحة قد وصل بتعداد سكانها إلى أربعين رجلا فقط كانوا ينتمون إلى سبع عائلات، ولحماية أنفسهم من القناء، احتاروا صخرة تتوسط مركز لائحة لبناء لبلدة الحصن "شالي" عليهما وبدأوا في تأسيسها عام 1203، أنشأوا لها مدخلا واحدا أسموه "الباب انشال" أي مدخل البلدة، يؤدي إليه طريق ضيق بدرجات يقع تحت "مسجد العتيق" وأغلقوا مدخل لبلدة بباب كبير صنموه من شرائح سميكة من حدوع النخيل، وحصرو بها بئر، وينوا دورها ملتصقة جنبا الى جنب وطبقة تجثم فوق طبقة، وبنيت حوائطها الخارجية سميكة عند القمة وتدرج في الرقة في تحاه الأعلى مثقوبة بنوافذ ضيقة أشبه بفتحات لرمي، وتتخلل البلدة طرقات منخفضة الأسقف، ضيقة ملتوية شديدة الظلمة لا يستطيع العدو التقدم فيها وقد بقسمت القبائل دحلها إلى قسمين شرقيين



صورة رقم 11: السجدة من الجهة الغربية



صورة رقم 12



صورة رقم 13: السجدة من الجهة الغربية

من ارجن مرتبط، بعد سبب وضع الكمثرات الحاملة
للشعاع خلال باقها (صورة رقم 11) تؤدي
في النهاية إلى مسوب موجب لتثبيت مكونات
لشعاع وبعد بناء الأعمدة تم كبوتها بملققة
من الكورثيم الأكثر ثبوتاً لإعطائها تسطح
لخارجي تكثر بعموم

وعلى ذلك يتم طول صلح المصلة بعد قوم
الأعمدة عن طول صلحها عند قوا عنها بحوالي
أربعين سنتيمتراً نتيجة استخدام هذا النموذج
المستل شكل في إنشاء الأعمدة وهو نفس أسلوب
بناء الموقد اب الميول عامه في بيوت اد
تكون بمثابة عند المساعدة أهل سكا في أملاها،
والأعمدة مرقمة في كافة رسوم المخطط من رقم
1 إلى رقم 9، وتقع الأعمدة أرقام 1، 2، 3 على
الواجهة الشمالية في مواجهة لاسياح الكبير
ليد ان "درة"

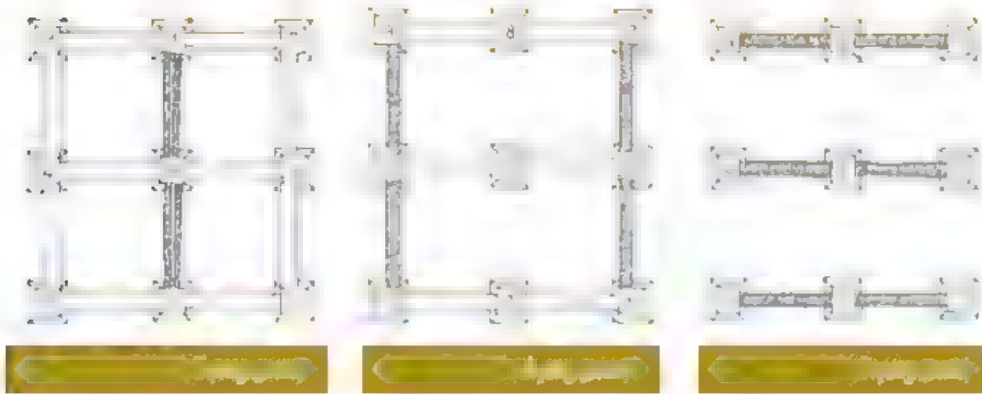
تسقيف الخلة

استخدمت جذوع النخيل وحدها في تسقيف
هذه المظلة تكاملها، خرب جميعها من

الحصلي نحو لي ثلثي عشر متراً، وتبعد عن حائط
المنى الأيسر المجاور نحو الي متر ونصف، وعن
المنى الأيمن المجاور نحو الي سبعة أمتار ويقابل
واجهة الأمامية شارع "سيد و الدر" الكبير
(صورة رقم 10)، بينما يوجد عن أسفل حوائط
أطلال المدينة القديمة نحو الي خمسة وعشرين
متراً. شكل رقم 1.

تسقيف الأفتي للمظلة والأعمدة

والسقيف الأفتي للمظلة (شكل رقم 2) مربع
يصمم بسعة أعمدة رئيسية يصمم في ثلاثة صفوف
من ربه، يبلغ الساحة بين كل عمود و آخر على
أرضيتها حوالي مترين وسبعين سنتيمتراً في
التوسيط، يأخذ كل عمود منها شكل قطاع دائري
من مسبة يبلغ رصاعه ثلاثة أمتار تقريباً من
مستوي سطح الأرض، وطول صلح مربع قاعدته
حوالي متر وعشرين سنتيمتراً، وطول صلح
مربع قاعدته حوالي ثمانية سنتيمتراً بحيث كلها
من الأحجار والكورثيم (5) وهو مادة البناء
الرئيسية في الواجهة، وقد تم بناء الأعمدة على



هو نموذج واحد من العوارض ذات القطاع نصف الدائري (هلقة) وتثبت بالأعمدة على ارتفاع مترين وأربعين مترياً من سطح الأرض وفي منتصف قعر الأعمدة، في وضع أفقي، قطرها إلى أسفل ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى أعلى، وقد استخدم منها ست عوارض تربط بين الأعمدة أرقام (2.1) و (3.2) و (5.4) و (6.5) و (8.7) و (9.8).

- المستوى الثاني: ويصم ثلاثة نماذج:

1 - النموذج الأول، (شكل رقم 4) وهو من عوارض (كمرات) ذات قطاع دائري (حذع كامل).

ويضع تثبيت هذه العوارض على ارتفاع مترين وستين مترياً من سطح الأرض وفي طرف الجزء الداخلي تقم الأعمدة واستخدام مفرداً في عمل أربع عوارض تربط بين الأعمدة أرقام (6.1) و (7.6) و (4.3) و (9.4).

حذوع موحدة تقريباً بأبعاد أقطارها في حدود أربعين مترياً تقريباً لكل منها، وقد ثبتت على مستويات ثلاثة منها مستويان للعوارض (الكمرات) التي تربط بين الأعمدة، ومستوى واحد لسقف النظلة (صورة رقم 12).

العوارض (الكمرات) الحاملة للسقف:

وتضم نوعين.

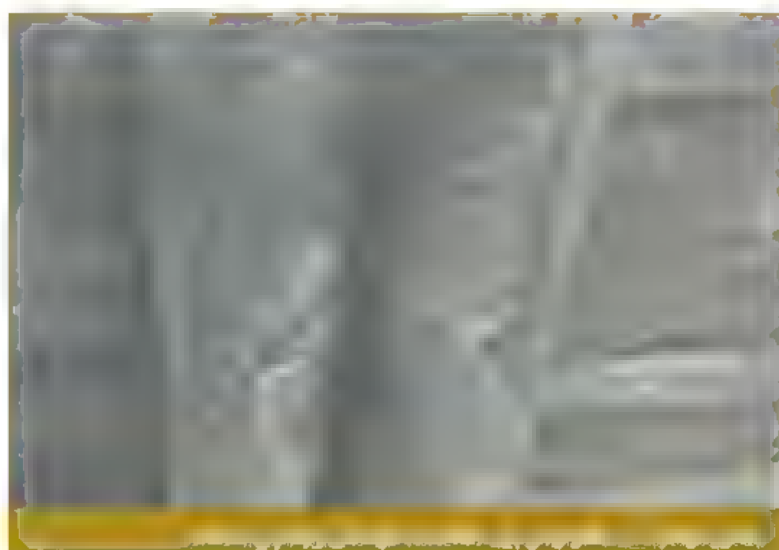
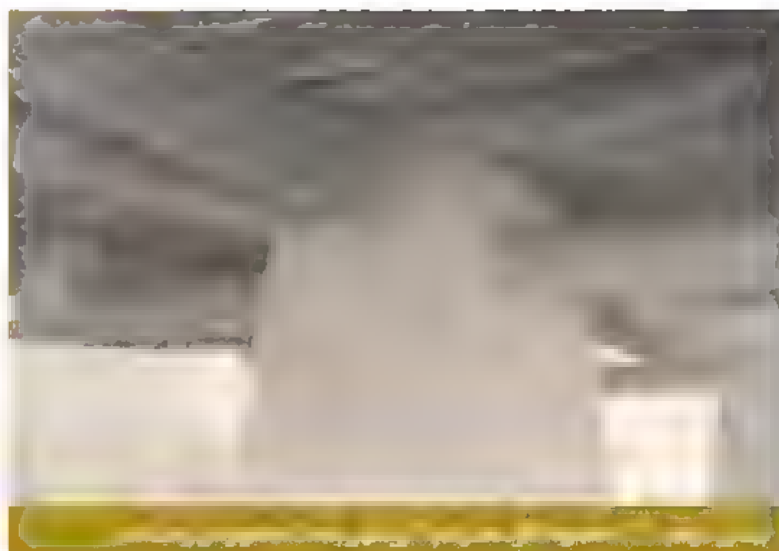
- الأول: عارضة (كمرة) ذات قطاع دائري (حذع كامل).

- الثاني: عارضة (كمرة) ذات قطاع نصف دائري (هلقة من حذع).

تم تثبيت العوارض (الكمرات) على مستويين.

تؤدي في النهاية إلى منحسوب واحد لتثبيت مكونات السقف بشكل مستو وأفقي عليه.

- المستوى الأول، (شكل رقم 3):



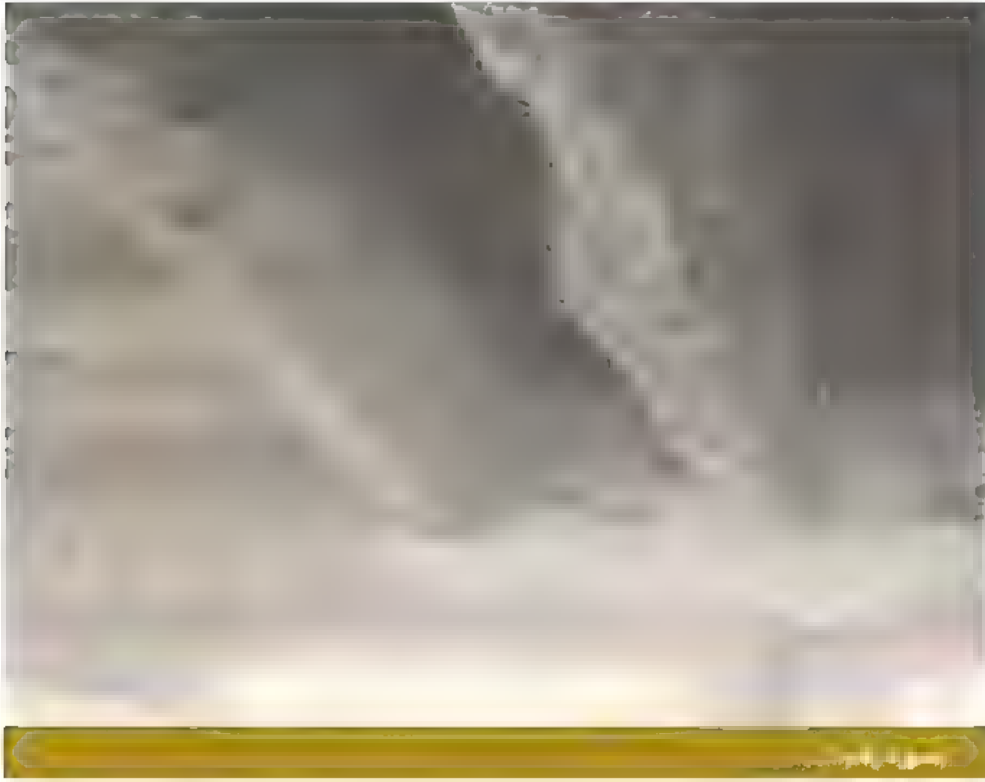
2 - النموذج الثاني. (شكل رقم 5) وهو من عوارض (كمرات) ذات قطاع نصف دائري (هلقه).

ويقع تثبيت هذه العوارض على ارتفاع مترين وستين سنتيمترا من سطح الأرض. واستخدم في وضع رأسي قطره إلى الخارج ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى الداخل. واستخدم في أربع عوارض على شكل مجموعتين، تتألف كل منها من هفتين متقابلتين في لقطاع الدائري للجذع (القلف الخشن)، ويفصل بينهما فراغ بمسافة عشرة سنتيمترات تقريبا، تقع في منتصف قمة الأعمدة، وتصل للمجموعتان بين الأعمدة الوسطى لرقام (5.2) (8.5).

3 - النموذج الثالث.

وهو من عوارض (كمرات) ذات قطاع نصف دائري (هلقه)، وتصمم أربع مجموعات من العوارض تتألف كل منها من عارضتين تثبتان رأسيًا، قطعاها إلى الداخل ونصف دائرة الجذع (القلف الخشن) إلى الخارج، وتصل بين منتصف العوارض الخارجية في المستوى الأول التي تربط بين الأعمدة لرقام (2.1) و(6.7) مع العارضة الوسطى بينهما الرابطة بين العمودين لرقام (6.5).

ويأخذ في الجانب الآخرهما يصل بين منتصف العوارض في المستوى الأول التي تربط بين الأعمدة لرقام (3.2) و(9.8) مع العارضة



الأسقف،

يتكون سقف المظلة - ويمثل المستوى الثالث - (شكل رقم 7) بكامله من ستة وأربعين قطاعاً نصف دائري من جنوع التحيل (فلوق)، ينتظم في مجموعتين طوليتين يتكون كل منها من واحد وعشرين فلقاً بطول يبلغ حوالي ثلاثة أمتار وثمانين سنتيمتراً قطاعاتها إلى أسفل ونصف دائرة حنوعها (الفلق الخشن) إلى أعلى، تتركز فلوق الأسقف في كل مجموعة (حانب) على ثلاثة نقاط ارتكاز.

- الأولى: على أعلى عوارض المستوى ذات القمعا الدائري من جهة الخارج.

- الثانية: على الأطراف العليا للعوارض الرأسية ذات القمعا نصف الدائري من جهة الداخل.

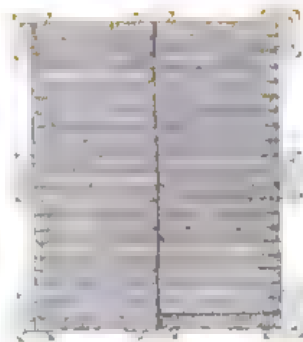
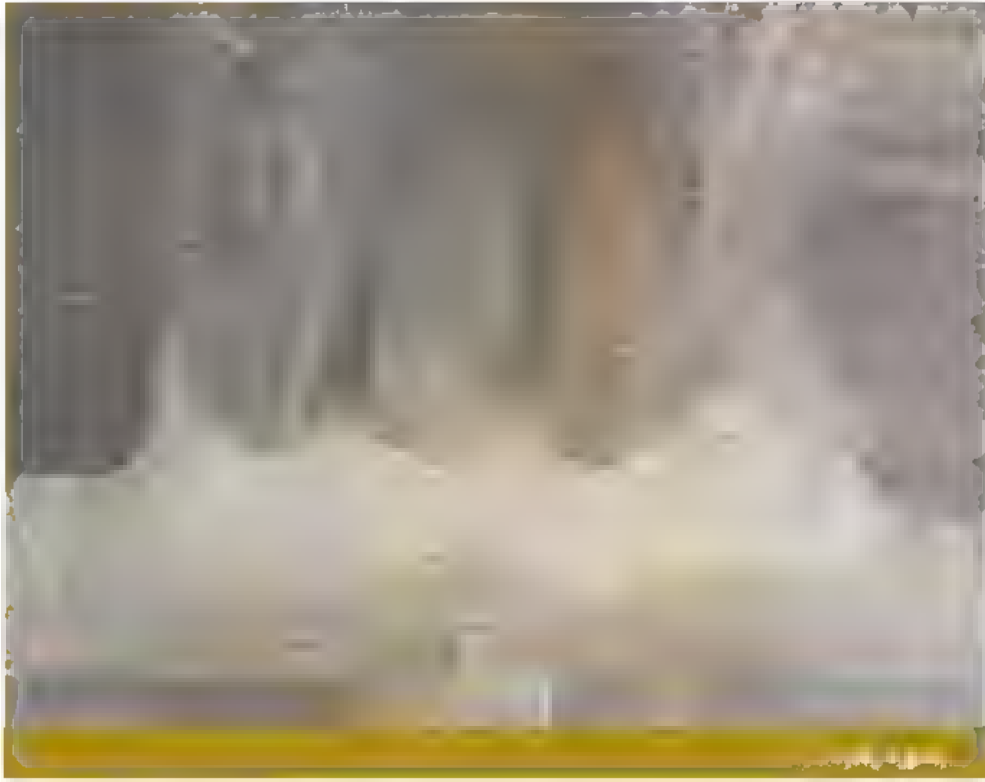
- الثالثة: على الأطراف العليا للعوارض الرأسية للدوحة ذات القمعا نصف الدائري من المستوى الثاني في الوسط.

وبهذا يبقى النصف الخارجي لمسطح قبة

الوسطى بينهما لرابطة بين العمودين أرقام (4, 5).

وبذلك تلتقي العوارض الأربعة فوق العارضتين المدوحتين الوسطيتين من المستوى الأول بين الأعمدة أرقام (5, 6) و(4, 5)، ويكون ترتيب العوارض الأربعة فوقها بالتبادل، (فلقة) من العارضة الخلفية ثم (فلقة) من العارضة الأمامية ثم (فلقة) من العارضة الخلفية ثم (فلقة) من العارضة الأمامية، أو العكس كما في الجانب الآخر كما هو موضح بالرسم (شكل رقم 6). وتتجمع كل عارضتين من المستوى الثاني على العوارض الأمامية والخلفية من المستوى الأول داخل كتلة من الكيرشيف يبلغ عرضها حوالي ثمانية سنتيمتراً بارتفاع وسمك حوالي أربعين سنتيمتراً لكل منهما (صور أرقام 13 و14).

وتتجمع الأطراف الداخلية للعوارض الأربعة فوق العارضة الوسطى للمستوى الأول داخل كتلة من الكيرشيف عرضها حوالي متر وعشرين سنتيمتراً وارتفاع وسمك أربعين سنتيمتراً لكل منهما.



كتل الكيرشيف الرابطة للكمرات، قد عمل على تقوس كمرات المستوى الأول من لفلق المثبتة في وضع أفقي ما جعلها شديدة الضعف في تحمل ما عليها من لوران- مما أدى إلى إضافة أعمدة ثانوية (صورة رقم 15) تم تثبيت ستة منها تحت منتصف العوارض الست الخشبية لكل التي تعلوها والرابطة بين الأعمدة أرقام (2.1) و(5.6) و(8.7) و(9.8) و(4.5) و(3.2). وهذه الأعمدة عبارة عن عروق خشبية ذات قطاع مربع طول ضلعه حوالي اثني عشرة ونصف

الأعمدة الخرجية ليعني ولتيسر حليا من التنطية، ولاتكمال تنطية هذه الأجزاء، تم وضع أربعة فلق قطاع كل منها إلى أسفل ونصف دائرة حنوعها (الثلف الخشن) إلى أعلى، واحدة تربط بين كل من الأعمدة أرقام (6.1) وأخرى بين (7.6) والثالثة بين (4.3) والرابعة بين (9.4) طبقا للرسم (شكل رقم 8).

الأعمدة الثانوية، (شكل رقم 9)،

يبدوان مثل طبقتي الكمرات وفلق التحيل المستخلصة في التسقيف، إضافة إلى لوران

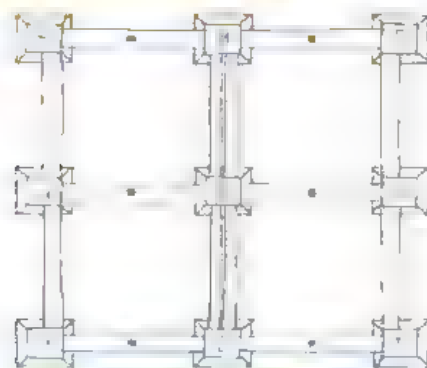


كتشمو ، عاصمها العمل لسوق قمامو بهيها فعدت
لمطلة لي مساحتها لأصلية ، شكل رقم 10) .

خاتمة :

كما يسمى الأمن : ثما في سنكامل ترميم
أجزاء من لينة القديمة "شالي" ، لي
ورد وصفها من له حل في كثير من الرج
لاجنية لني صدرت عن "و حة سيوه" على
هذي أكثر من مائتي عام ، و الذي بدأ بالعمل
ترميم "مسجد لعش" على طرفها ، يفي
ثم ل أيضا في عادة بناء "حصن ليرة" مرة
ثانية ، في موقع قريب من موقعه الأصلي مطلا
على لينة ، ذه ، بعد أن هدمه أقدم لندنية
لندنية لشرسة ، و ستاحت حرمات "شالي"
لمسيرة فاشأت مبابي لنادق لصيفة بأصلها
لاشيرة

من وجود كافة رسوم وأبعاد وبتصيلات هذه
السوق ، لي خاب بعض لصور لموجوده ،
يستعمل لامي في عادة ثاقه ، ليعود لعشاق سيوه
ور غيرها من مختلف أنحاء العالم ، من يذكروهم
بما كانت عليه عمارة لحياء في سيوه خلال فترة
عمر لها ، و حماطها بعمومات عاد بها وبما ليها
لني كانت قبل رصف لطرريق بين مرسى
مطروح وسيوه



الترميم رقم 10

سنتيمتر خمسة بوصات) وذلك للمساعدة
في تحميل الدور و لأحمال وجوها من تهايز
لسمب بكامل مكوناته.

لقد لاحظت وجود بقايا مساطب وسيدة كانت
متبة من لكرشيف بين لاعمدة أرقام 61
و 176 و 187 و 198 و 149 و 34
بارتفاع أربعين سنتيمتر ويعرض سبعين سنتيمتر
جهة الحارج كانت ثازها موجودة بوصوح على
معظم شمال لاعمدة ، مما يؤكد وجود منحل
لهذه لمطلة في الصلح لوجه ليس "ليرة" . وقد
أكد أهالي لبيد عاصرو ، عادة بناء لمطلة ، عمل
هذه لمساطب بالمعمل بعد فترة من بنائها عبر أنهم

قرية شننني بالجنوب التونسي تاريخ و تراث



الضاي موسى

لونس

تقع قرية شننني (شننني) بالجنوب التونسي على نحو تسعة عشر كيلومترا جنوب مدينة تطاوين⁽¹⁾، وهي قرية تنتمي إلى مجموعة القرى الجبلية القديمة⁽²⁾ الشاهدة على قدم الوجود البشري بهذه الزيوع، وتنفرد شننني بخاصية لا توجد بغيرها من القرى المجاورة مثل «قرماسه» و«الفويرات» بأنها قرية مازالت تنبض بالحياة، فرغم إغراءات القرية البديلة⁽³⁾ (شننني الجديدة) التي توافرت فيها مرافق كثيرة فإن أغلب أهل هذه القرية أصروا على البقاء بقريتهم



فيه العيش ويحلوه المصام: دهن شتاء بارد صيفه معتدل ربيعهم وقد كيمته الطبيعة بإحكام، ويتجمع أغلب السكان تحت القصر في شبكة كحيوط العنكسوت دون وهن ولا تداحل... متقابلين حيناً متجانسين أحياناً... وقد اختاروا مقابلة شمس عند غروبها لحكمة يعرفونها... بينما بقيت «غير ن» الجهة الشرقية للحلل مساعدة عالية منبئة تطل على لطريق المؤدة إلى «الرقود السبعة».

وإذا كان كهف لرقود السبعة أو أهل الكهف المعروف بالجهة بعد موضوعاً يفري بالبحث والتقيب فإن قرية شنني غنية بمادة غريبة من حكايات واتخاذهات والمعادات والتقاليد التي تميزها عن غيرها من القرى الجبلية بالجهة.

الرقود السبعة :

حكاية شعبية من المخيال الشنناوي

يقع القار لذي يعرف بعار الرقود السبعة أو ما يعتقد أهل شنني أنه غار أصحاب الكهف التي ورد ذكرها بالقرآن الكريم في سورة الكهف⁽⁶⁾ في الجهة الشمالية لجبل شنني وتجه فتحته إلى شمال وبذلك فإن شمس إذا أشرقت تميل عنه

القديمه مصلين حياة «الغار» المنحوت بالجبل على حياة النابية لمصرية ولساكن المشددة بالأجر والإسمنت... وبقيت شنني صامدة رغم توالي العصور شامحة سموخ أهلها المتعلقين بماد تهم وتقاليدهم أشد ما يكون لتعلق... وبقي معمار شنني شاهداً على ممل عيش أهل شنني: قصر شامخ، معد للخنز، يترج على رأس الجبل تصطف به مئات القرف ممتلية صهوت بعضها البعض في تناسق بديع تطل نو هذها وأبوابها الضيقة على السطح عيوناً تراقب «لُعْلَة»⁽⁴⁾ وترصد في بقطة وحزم حركة العابرين على امتداد البصر من كل الجهات... وبحث المصير وعلى امتداد الحفف⁽⁵⁾ غير أن نُحِث في الصخر لنشكّل عقداً من مساكن المتحاورة تنزل سطورها إلى أسفل الجبل حيث تتسلط لأرض قليلاً على حافة الوادي العميق... وتربط بين الغيران مسائله صيقة صاعدة حيناً نازلة حيناً آخر أو ملووية أو مستقيمة بحسب ما تقتضيه تضاريس الجبل... توصل كل ساكن إلى «غار» تتقدمه رحمة تؤذي إلى داخل أحكم تنظيمه ووزعت أجزاؤه بين أهلية ومخادع وغرف بحسب ظروف كل عائلة، مما يجعل الغار فضاء يطيب



الأوائل قبل أن تنقسم إلى قريتين:

- شنتي.

- الدويرات.

ويفتخر أهل شنتي بأن قريتهم هي الأصل وهي الأقدم في الجهة ويقولون بأن قرية الدويرات نشأت بعد أن هارقه أحد سكان قريتهم وابتنى لنفسه داراً في المكان المسمى الآن بالدويرات وأن أصل تسمية «الدويرات» سببه أن فرّج المفاقر كان يسأل عن داره التي أحدثها فقال لهم يوماً «الدوير» و«ت دويرات» أي أن عدد الديار قد كثر من حول داره.

وكل لأهل شنتي بهذا المكان احتفال سنوي يسمى زيارة أكتوبر وهي زيارة تقع كل عام يوم 30 أكتوبر الإفرنجي الموافق ليوم 17 أكتوبر الأعجمي وفيها يذبح ثور أسود لا يباض فيه ويساق الثور في موكب شعبي كبير ترار خلاله أضرحة الأئمة الموحدة على الطريق المؤدي إلى لرقود السبعة ويبدأ من ضريح سيدي مسعود بن عطية بأعلى قمة الجبل الخلفي فيدهر الزائرون حول كل «زاوية»⁽⁷⁾ مبع مرات يحملون «الصناحق» (أرايك) ويصرعون الخوف مرددين:

«يا الله، يا الله، أعطينا الخبز إن شاء الله»

فلا تبخله وإذا غريت تعرضه ذات الشمال فلا تصيبه... وإذا كانت حكمة الولي سبحانه وتعالى قد جعلت موقع أصحاب الكهف سرّاً لا يعلمه إلا الله فإن جهوداً كثيرة قد بُذلت للكشف عن سرّ هذا اللغز دون الوصول إلى نتيجة تشيع فصول الإنسان، وقد اختلف الناس في شأن موقع هذا الكهف ولذلك فإنه من الصعب أن نثبت تطابق الموضوع مع ما عرف عن أهل الكهف ولكن الحكاية للتدوينة في الجهة تتحدث عن واقعة قديمة في التاريخ تشبه ما ورد من قصة أهل الكهف إلى حد بعيد، ولعل وجود بقايا قرية رومانية بجهة «الفرش» تعرف باسم «دقيانوس» دفع الناس إلى الاعتقاد بتطابق القصة على هذا المكان.

1- الموقع

يطل غار «لرقود السبعة» على منبعها، يمتد فيه البصر بعيداً تقابله من الناحية الشرقية مدينة «حقيلانوس» الواقعة بطرف قرية «الفرش» وهي تحمل اسم مؤسسها دقيانوس... كما تشير إلى ذلك الحكاية، ويحتوي الغار جنوب جبل صغير مرتفع كانت توجد على ظهره قرية درست معظم آثارها، كان يسكنها أصحاب الأرض



أسكن جمعة النجار لقم مرجع الدعوة الشعبية بطنسي

الله وغير ذلك من الكتابات التي ذهبت بعض حروفها، وعليها رسوم تتكون من نقط ودوائر وضعت في ظاهرها للزينة ولكن صورها التي بقيت عالقة في الذاكرة الجماعية تحمل جملة من المعاني والدلالات التي لم تعد تجد لها عند أجيال اليوم تفسيراً. وقد شهد المسجد توسيعات متتالية لعل أهمها ما قام به الشيخ «عمر الخوماشي الشنناوي» بين 1217 و1223 هجري أي منذ ما يزيد عن الثلاثمائة سنة وتبلغ مساحة القاعة من الداخل ما يقارب الثمانمائة والسنتين متراً مربعاً وبها على يسار الداخل محراب صغير لا يتجاوز ارتفاعه المترين ويقسمه إلى نصفين حائط صغير فعلى اليمين منبر ضيق به درجتان وعلى اليسار محراب الإمام، ويقابل الداخل إلى المسجد باب صغير ضيق يؤدي إلى نفق قصير مظلم لا يرتفع سقفه على مستوى رأس داخله إلا قليلاً وما أن تشعل الشموع لتضيئ المكان حتى تقابلك آثار مدخلين سداً بالملاط والحجارة وقد دهنت كل الجدران بماء الجير الأبيض، وبأعلى أحد المدخلين قوة صغيرة مسبودة هي أيضاً قيل إنها آخر ما سداً منه وأن أحدهم مد به ليعتسب ما بداخل الكهف فأخرجها محروقة... وعلى

وقد ذكرني الشيخ جمعة النجار⁽⁸⁾ أن هذه الزيارة أبطلت منذ عهد قريب، كما ذكر أن سبب هذه الزيارة لسطورة قديمة تقول أن رجلاً ذبح فتاة في موقع ملازال يعرف «بمسجد المنبوحة» لورثتونة المنبوحة وأنه هرب من ملاحقيه واحتسب بمسجد الرقود السبعة ولكن أهل الفتاة فتلوه فأنكر عليهم أهل الرأي ذلك وأشاروا عليهم بزيارة الرقود السبعة وذبح ثور أسود تكفيراً عن ذنبهم فصارت تلك عادة عندهم تحولت مع مرور الزمن إلى زيارة لطلب الميث...

يتجه مدخل الكهف إلى الشمال القطبي فتأتيه الشمس عن يمينه وتغرب منه ناحية الشمال وقد أقام على مدخله مسجد نقر في الجبل وهو الجزء القديم من المسجد الحالي الذي يتكوّن جزؤه الجديد من قاعة ذات تسع قباب تحملها أعمدة عريضة بنيت بالحجارة وقد رسمت على الأعمدة والأقواس التي تحملها كتابات حديثة عليها لقام كتبت بالأحرف الهندسية تشير إلى تواريخ ترميم المسجد وأسماء بالعربية لمن رعمه ولأسماء البنائين الذين قاموا بالترميم مثل «الريص»⁽⁹⁾ محمد البراك التويري كما تقرأ على جدران الأقواس عبارة «لا اله إلا الله محمد رسول

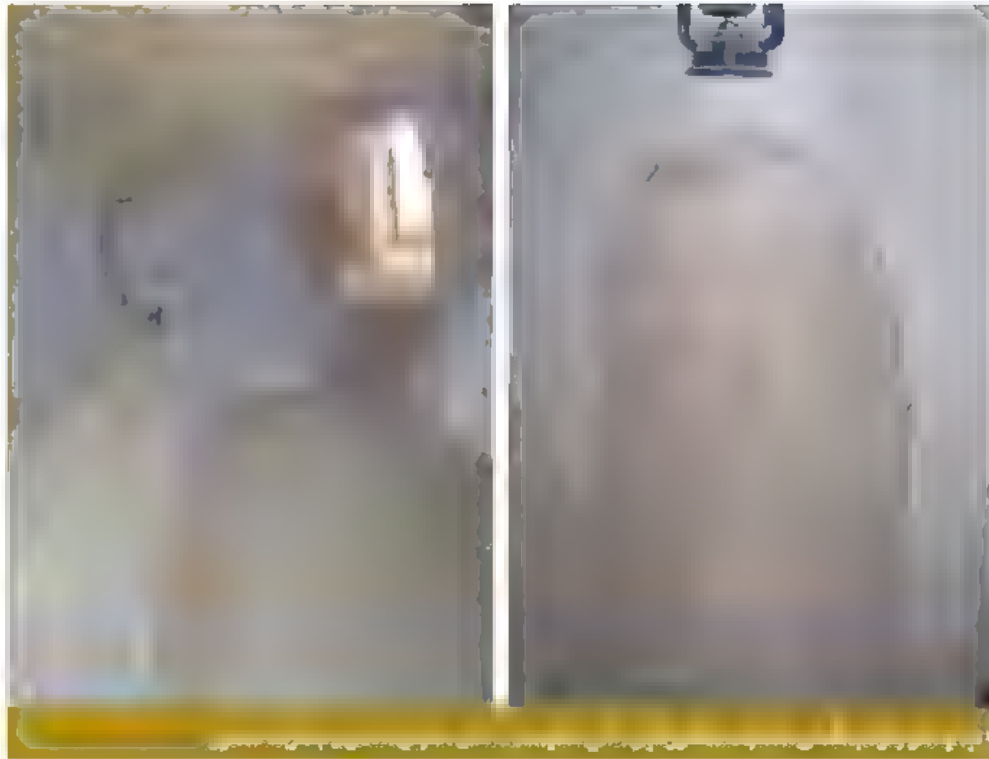


جهة الغرب ويحد العُور التي يبلغ طوله حوالي أربعة عشر متراً وعرضه اثني عشر متراً ما يمكن أن يكون للقبيرة الأولى التي أحدثت قرب المسجد، أضيفت من حولها على امتداد الرّ من مقابر أخرى يختلف حجم قبورها عن القبيرة الأولى وتوحد بالقبيرة الأمامية حوالي خمسة قبور طويلة كما توحد ستة منها أخرى بالقبيرة الكبيرة المحيطة بالمسجد كما نجد وراء المسجد عند سفح الجبل وفي مستوى أعلى من المسجد انقبير الطويل التي يكمل مجموعة القبور الثلاثة والعشرين الطويلة، ويدخل العُور الكبير المحيط بالمسجد في أقصى يمين الدّاخل حجرة صغيرة أقيمت على مدخل غار مظلم يأوله قبر يعرف باسم «أمي حليمه» وبعد القبر نفق عميق شديد انطلاًم تقوح منه رائحة ماء نديّة تجود بقطرات منه بين الحين والحين عين بخيلة تكاد تحصي عدد قطراتها على مدار العام.

في هذا المناخ اللّغيم بالروحانيات الذي يشهد عليه وجود عدد كبير من «الأولياء» و«الرّوايا» والمزارات تكوّنت مدوّنة أدبيّة شعبيّة تحوي

يسار الدّاخل إلى اتّفق محراب قديم يتّجه إلى القبلة يبدو أنّه أثر للمسجد الأول المنقور في التّفر وهو مسجد شديد الضيق وطيه المتشف، لا يسع لغير القليل من التّفر.

ويوجد بالجهة اليمنى لدخل المسجد باب صغير ضيق لا يدخله المرء إلاّ منحنياً ليحد به قبراً يعرف بقبر «الفقيرة مسعودة» وحين تخرج من قاعة للمسجد تجد سفينة على طول واجهته، سقفها من خشب النّخل وتجد على يسارك وأنت تتأدّر السفينة قبراً طويلاً حدّاً هو واحد من ثلاثة وعشرين قبراً يتجاوز طول الواحد منها خمسة أمتار ويريد عرضه عن المتر وترتفع على سطح الأرض حوالي المتر ولا يعرف إن كانت هذه قبور جماعيّة استندعتها ظروف الأويّة أو الحروب أم هي قبور لأناس من لعملاقة علشوا في زمن بعيد عنّا أم هي قبور لأناس وقع تضخيمها لرفعة أصحابها في المجتمع أو بسبب آخر... غير أنّ تجاه كلّ هذه القبور يأتي على لطريقة الإسلامية كثيفة القبور الحديثة المحيطة بالمسجد، ويتجمّع أحد عشر قبراً داخل سور محاذ للمسجد من



كما عرفت شنتي أجيالا من الشعراء والمذنبين
والمداحين الذين يؤلفون القصائد بمناسبة
الزيارات وغيرها من المناسبات كما عرف
منهم شعراء مجيدون كانوا يقيمون حفلات
الأعراس (10) ...

حكاية الرقود السبعة

2 - تأسيس الهيئة

تقول الحكاية إنه كان بهذه الجهة في الزمن
البعيد رجل عالم يحمل كتابا يقرؤه وكان يتصفح
الوحوش كمن يبحث عن شخص بعينه حتى وقعت
عينه على رجل اسمه دقيانوس فأخذ ينظر إليه
ويعيد النظر ويعود إلى كتابه يتصفح ورقته
ثم يعود للرجل ينظر إليه... ثم يادره بالكلام
وحصنه بالحديث دون سواء وطلب منه أن يعطيه
الأمل إن هو أطلعه على سر عظيم يحصنه...
فلمعه دقيانوس على نفسه فقال الرجل بأنه وجد
في كتابه علما عن رجل سيكون له في هذه الدنيا
شأن وملك ومال وأن الصفات التي وحدها بكتابه
تطبق عليه تملما، ثم طلب منه إن هو مكته من

الكثير من اللدائح التي تذكر مناقب هؤلاء
الأولياء وكراماتهم وهي مدائح كانت ترد في
«حصرة الزيار» أو ما اصطلح على تسميتها بـ
«اللوكة»..

يَا أَهْلَ الْقُبَيْمَةِ وَبُزْكَهْ شَوْشَانِ
الْأَلْيَةِ مِنْكُمْ اسْرِي بَانِ
أَهْلَ الْقُبَيْمَةِ طَلُّوا مِنْ فَوْقِ
وَطْعُونِي مِنْ وَسْطِ السُّوقِ
رَاكِبَ حِمَارِي يَا بَنَ مَقْشُوقِ
وَمَعَاكُمْ فَارِسُ جَدِّ الشُّهْبَانِ
أَهْلَ الْقُبَيْمَةِ وَارَاخِ ارَاخِ
يَا أَسِيَادِي شَاهِي الرُّوَاخِ
هَآيَا أَسِيَادِي هَآئُوا الْمَفْتَاحِ
مِفْتَاحَ مَاضِي فِيحِلِ الْبَيْبَانِ
وَكُنْتُكَ.

أُمِّي حَلِيمَةُ سَكَنْتَ لُجْبَانَ

تَحْضُرُ عِنْدِي لَيْلَا ضَاقَ الْحَالُ



الديانة قد انت له رقاب الفقراء المستضعفين حتى
ملنى في البلاد وأعلن ربوبيته وأمر الناس بأن
يعبدوه ويطنش بمن يحالفه أو يعبد غيره...

3 - نصر من المؤمنين

ولكن نفرا من المؤمنين الذين يعبدون الله
أبوا عليه ذلك دين للجاهلية وكنوا يحضون
إيمانهم وينقمون الناس إلى عدم التصديق
بما يقوله وكان من المعرضين له رجل يدعى
«تمليحاء» (لويملحاء) قال لبعض أصدقائه يوما
بأنه سيحرب هذا الملك الذي يدعى الربوبية
ليعلم إن كان يحالف الناس والملك من حوله...
ثم إنه ذهب إلى الملك وهو في جمع من الناس
مظهرا إخلاصه متظاهرا بالفرع من حبر سمعه
يقول بأن ملك المدينة المحاورة يستعد للهجوم
على دقيانوس وتضويض ملك مدينتهم فزع
دقيانوس عند سماع حديث الرجل وسقط مغشيا
عليه من الخوف... فكان ذلك شاهدا على ضعفه
ووحله... فكيف يحاف لو كان إلها كما يدعي
واستغل يملحها هذه الحادثة لجمع الأنصار من
حواله تقاومة الملك الظالم... ولكن أمر الرجل
وصل الملك فأمر بسجنه هو ومن معه من الأتباع
انقلاط...

للبل والملك أن يجعله وزيرا له ويصطفيه من
حاشيته فهو عدم بتلك... فانتقل به الرجل العالم
إلى موضع محدد وأخذ يتلو تلوينه ويقرأ من
كتابه ويعطّر المكان ببحور كان معه إلى أن
انفتحت لهما الأرض عن مدينة عظيمة دخلها
الرجل العالم وقد أخذ بيد دقيانوس يطوف به
أرجاء المدينة الفسيحة ويتقل به بين حجرتها
وقاعاتها ودهاليزها... وأطلعه على ما فيها من
كنوز ذهبية وأموال وحواهر وسلمه مفاتيحها
كلها وأطلعه على أسرارها التي وجدها مفصلة
في كتابه فسر دقيانوس بهذه الهدية العظيمة
وشكر الرجل العالم على معرفته ولكن دقيانوس
كان يفكر في شأن هذا المال وما سينجر له منه
من سلطان وحام بين الناس ثم أطرق فنيهة وقد
دلت بخاطرهم فكرة خبيثة، فاستل سيفه وأهوى
به على رقبة ذلك العالم متخلصا من هذا الرجل
الذي كان سيبقى له أسيرا طول حياته... ثم أخذ
دقيانوس يرتب شلته وبعد عنته فأخرج المال من
تلك المدينة العسيرة وكلف طائفة من أصدقائه
بإتيانهم بشؤون المدينة الجديدة وانتدب البنايين
والنحارين والحدادين وكل الحرفيين وشرع في
تشديد المدينة وكلف أحدهم بشراء الخيل وتكوين
الجيش وما هي إلا أيام حتى أعلن نفسه ملكا على



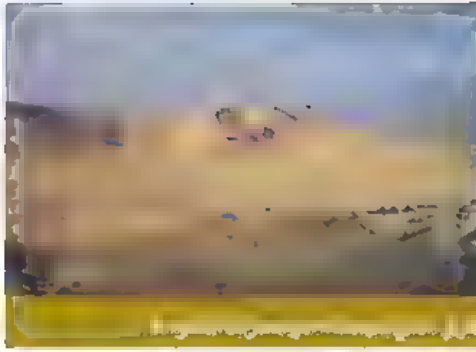
4 - حيلة للخلاص

بقي الرّجل ورفاقه بسجن الملك مدة من الزمن كان لثأرها يملحها يفكر في حيلة للهروب من السجن حتى جاء يوم احتفال كلن الملك لظالم يقيمه وكان فرصة يستمتع فيها الملك بمشاهدة مصارعة الأسود من قبل المحكوم عليهم بالإعدام وغير ذلك من الألعاب الخطيرة التي يتطوّع السجناء لقيام بها أمام الملك تقريباً منه واسترضاء له ويحذّاه عن منفذ للخلاص... وكان يملحها قد أعد لعبة جماعية مع رفاقه في السجن وأحصر لها ما يلزمها من المعدات وطلب من حراس السجن تمكينه هو ورفاقه من تقديم لعبة كرة العفّة (لوكرة العصا) أمام الملك وهي لعبة جديدة من ابتكاره لم يعرفها الناس من قبل... وجاء يوم الرّينة واجتمع الناس في موكب بهيج وهرج يملحها وجماعته يقدمون لعرض أمام الملك وقد أعجب بهذه اللعبة الجديدة ثم إن أحد اللاعبين رمى الكرة خارج الميدان فانطلق اللاعبون وراءها وابتعدوا عن الأنظار فتفطن الملك إلى حيلتهم وأرسل حراسه في أثرهم ولكنهم اختفوا عن أنظار جميع الناس. من الجماعة في طريقهم يراعه كلب عرف بشرامته وقد انتبه الرّاعي إلى أن الكلب رخب بمجيء الجماعة ولم يتكلمهم فمرف أن في الأمر سرّاً فسألتهم عن وجهتهم فأخبروه بحقيقة أمرهم وأنهم هاربون إلى الله، وكان مؤمناً مثلهم فطلب منهم أنظروهم حتى يردّ لثمن لأهلها ثم يرافقهم فانتظروهم

وقصدوا مغارة بعيدة عند سفح الجبل المقابل وانتبهوا إلى أن كلب الرّاعي يرافقهم فتهربوا فأبى وألح في متابعتهم فرموه بالحجارة عسى أن يحيفوه ولكن الكلب لم ينتهر فقال لهم الرّاعي إن هذا الكلب يصلي حين يراني أصلي فهو كلب مؤمن فأنكر عليه الجماعة ذلك واستمروا في رمي الكلب بالحجارة وبألفوا في إيالاه وذايته حتى نطق لهم بفصيح اللسان ولأنهم على منيعهم معه وعندها انتهوا وصاحبوا الكلب إلى المغارة ومكنوا هناك نفسيهم للناس واستمروا في غفوتهم ثلاثمائة وتسع سنين...

5 - البحث الأصغر،

استمر أصحاب الكهف في غفوتهم إلى أن حان موعد بعثهم من جديد فاستيقظوا وقد أخذ منهم الجوع مأخذاً كبيراً فانتظروا في أمر أنفسهم وتحسّسوا ما حولهم فوجدوا قرية لاء لم يتغيّر طعمها فشرّبوا ووجدوا أنفسهم على أهبة التي نلموا عليها، فكلفوا أحدهم بأن يذهب للمدينة ليطلب لهم طعاماً وأوصوه بالاحتر من الملك الظالم دقيانوس وعيونه... فأخذ ما كان معه من نقود قليلة وقصد المدينة لطلب الطعام ولكنه تقطّن بناطراً على المدينة من تغيير وراوت دهشته حين قدّم لئال للتاجر فأخذ يتفحصه ويقول له إن هذه العملة قديمة جداً وسأله إن كان قد عثر على كنز... واستمرّ الحديث بين التاجر والرّجل وهو يقول له إن هذه نقوده حتى بلغ الأمر حرم



مرافقيه أن ينتظروه حتى يطمئن رفاقه ويحدثهم بما رأى وسمع... وكان الرقود السبعة قد كلّفوا أحدهم يمر اقبة من يمثو للمدينة قصمد ذلك الرقيب إلى قمة الجبل وحين رأى رفيقه عائدا في موكب كبير من الناس فرح بهول ما رأى وتوجّس من الأمر خيفة ففكر من قمة الجبل وقطع كامل المسافة المشاهقة التي تفصله عن انفار في ثلاث خطوات... لوقد وضعت علامات في الجبل ماراات بالية إلى اليوم تسمى الأولى للوجود على انمة «الناظور» وتسمى المرأة الوسطى «لولد الناظور» أما الخطوة الثالثة فكانت قرب الفلر... تقول الحكاية إن للملك مكث مع جنوده أمام الكهف ينتظرون خروج الرجل إليهم... حتى طال بهم الإنتظار فأذن الملك لجنوده بنحول الفلر، وحين ولجوه لم يجدوا للجماعة أثرا... (أوجدوهم نياما...) فقرر للملك أن يبني عليهم معبدا يعبد فيه الله وحده... ثم تمولّ المعبد إلى معبد بعد مجيء الإسلام إلى الجهة وهو المسعد المعروف اليوم بجامع الرقود السبعة بشتي القديمة...

للمدينة فأحبوا الرجل لحضرة الملك، فسأله عن مصدر هذا المال فقال له إنه ملكه ولنه من ساكني هذه المدينة وله منزل فيها وأحبره بإسمه فبعث الملك حرسه مع الرجل ليريه منزله فراقوه فلما كان مكان منزله فخرج لهم رجل أنكر على الغريب ادّعاءه ملكية المنزل فاصبر الرجل الغريب على موقفه وطلب منهم أن يسمحوا له بالدخول ليجلب لهم من الداخل ما يصديق قوله، فدخل إلى الداخل وأخرج لهم عصية صغيرة كان قد نقش عليها اسمه وكان يحفيها بناحية من البيت، فتعجبوا لذلك الأمر وأعادوه للملك فطلب منه أن يروي له قصته فأعادها عليه...

6 - الفرج بعد الشدة ،

فقام الملك يقبله ويقول له بأن دقيلنوس لظانم قد ملك منذ مئات العنين ولن اناس اليوم وملكهم يعبدون الله الذي تعبد به هذا روح الرجل ورجع إلى أصحابه في الكهف والملك وحنوده يتبعونه إلى أن وصل مدخل الكهف فطلب من

شنتي ومزارتها متنوعة ومسجدها لكثيرة وتمتع نفسك بالتثقل بين قممها وهضابها وأوديتها وشعابها، أنك تعيش لتاريخ في أعماق صوم وأصدق مظاهره هتملاً عينيك بمشاهد التاريخ لجليلة وتستشوق عطره لعبق الصافي وتصبح بسمعت لى صمته لعميق فيملاً نفسك حشوع رهيب تعيشه كل جوارحك فيشدك ذلك إلى أعماق نفسك شد عميماً تستعبد به النفس وتود ألا تفارقه.

ولكن، ما سر تسمية هذا المكان بجامع الرقود السعة؟ فهل هم أهل الكهف المذكورون بالقرآن الكريم؟ أم أن تلك القبور لطويلة كانت في الأصل سبعة ثم زاد عددها على مر السنين؟ أم أن هناك سر آخر يابى إلا أن يبقى مخفياً وكيف يمكن أن نصدق حكاية أهل شنتي والحال أن أصحاب الكهف لم يذهبوا. وبعد، فإنك لتحسن وأنت تطوف بين أرجاء

صور المقال من الكاتب

الهوامش

وفحصهم، ثم جعلوه على باب كهف الذي أوو إليه... ثم يورد الطبري حديثاً عن عددهم الذي اختلف في شأنه ويذكر فيما يذكر أنهم كانوا تسعة «فالأول الذي كان أكبرهم وهو الذي كلم الملك عن سائرهم، مكسلياً والآخر محسلياً» الثالث يليها والرابع «مرطوس» الخامس «كسوطوس» والسادس «بيروس» والسابع «رسموس» والثامن «بطوس» والتاسع «قالوس» وكان أحد «أشياء»... «وكان بهم في ذلك الزمان ملك يقال له: «مفينوس بعد الأصنام.. فخلعه عن امتية خلافهم ياء في بيته فطلبهم فهربوا منه يدينهم حتى صاروا إلى جبل يقال له «ديحوس» تاريخ الطبري ص. ١٠١ الكتب العلمية لمجلد الأول ص 372 وما بعدها.

7 الزاوية كلمة عامية تجمع على راءا ويقصد بها أصرحة «الأول».

8 أحدى رواة التاريخ لحني وأشهر حفظة الآثار بالجهة موبود سنة 1926 بحفظ المئات من القصائد الشعبية

٩ الرئيس «أول» لرئيس «وهو رئيس لشنتي».

10 اشتهر منهم الشاعر أحمد بن معتوق أحد شعر «أوقاف» (حملة شعريّة بمناسبة الاحتفال بالأعراس).

1 تلاوين عاصمة أكبر ولاية بجمهورية التونسية تغطي مساحتها خمس مساحة لبلاد لجمليّة، تحدها ليبيا شرقاً والبحر اتر غرباً

2 من بين ثلاث قرى بربرية أو ماريمة رشتني و «تويرات وقرماسة» يعرف سكانها محلياً بالجنالّة نسبة لسكني لجس وقد حافظوا على لغتهم البربرية (أو الأمازيغية) التي يحافظون بها فيما بينهم إلى اليوم

3 أنشأت حكومة لاستقلال في عهد بورقيبة لسكني هذه القرى الجسبة قرى سيدة في أشهر القريب بمرص توفير المرافق للسكان في قنزل أهل التويرات وأهل قرماسة جميعاً وتقي أغلب أهل شنتي محافظين على مسكنهم في «الغيران» لمحوره في الجدال.

1 العقلة موضع يأمل لوائي غير بعيد من القرية به تفرقة لاء وأصل لتسمية عربي من معنى موضع عقل الإدي ورباً بقرب مائهم من وجه الأرض حتى يسخرج عقلا الإدي..

5 في المصيح لحقة خصاص ما كان من الأرض على شما هوّة

٨ أورد الطبري قصصهم فقال «وكان أصحاب الكهف هنية أموا منهم و لرقيم هو لكتاب الذي كان القوم الذين منهم امتية كتيوه في لوح يذكر خبرهم

الفولكلور الفلسطيني

تراث يسكن قلب الوطن العربي

أحلام أبو زيد

مصر

أشرنا في العدد الماضي المعنون «التراث الشعبي الأردني معاجم ودراسات ومؤتمرات» إلى أننا سنحاول استكمال ملف الشام الذي بدأناه بسوريا ثم الأردن، وذلك بتقديم ملف حول بعض الدراسات التي تناولت الفولكلور الفلسطيني. وقد سعيينا للحصول على بعض الدراسات الحديثة والمهمة في هذا الإطار، غير أننا أشرنا أن نذكر القارئ ببعض الدراسات الرائدة في المجال.

دون إرادة من أن فلسطين تسكن قلب الوطن العربي بحق، فوجدنا دراسات يشترك فيها مؤلفون من الأردن ولبنان ومصر... وتوقفنا عند مآثورات فلسطينية متداولة في معظم بقاع لوطى عربي.

دراسات فلسطينية خلال نصف قرن

عند استمر من الدراسات التي عالجت فولكلور فلسطيني خلال نصف لقرن لماصي سنجد مجموعة من الدراسات تناول أصحابها فولكلور فلسطيني في عمومه كدراسة هؤاد عباس مدحل إلى فولكلور الفلسطيني (لقاهرة، 1985). ومعالجة هؤاد براهم للموروث لشعبي

وقد لاحظنا أن لإنتاج لفكري في الفولكلور الفلسطيني منشور معظمه بالدوريات العربية، وخاصة مجلة التراث الشعبي لعرفية التي حفلت بالكم الأكبر من هذه الدراسات، وتشير الأدبيات التي عدنا إليها إلى أن مجال لدراسات الأدبية الشعبية هو المجال لأوفر في البحث، ثم تأتي مجالات لمادات والمعتقدات والمعارف في لمرتبة الثانية. على حين تتراجع الدراسات المرتبطة فنون لأداء كالموسيقى الشعبية والرقص والمسرح والتشكيل في لمرتبة لأخيرة من اهتمام الباحثين الفلسطينيين.

وعند شروعلنا في إعداد هذا الملف سنشعرنا

حجاب فقد كتب حول لأغنية شعبية في شمال فلسطين: لقوالب (عمان، 1981). ودراسة أحمد عبد ربه موسى حول لفولكلور لموسيقى فلسطيني (فلسطين، 1997). وقد ظهرت بعض الدراسات المهمة في عقد الثمانينات حول فنون التشكيل الشعبي، مثل دراسة وداد قور حول الفن الشعبي الفلسطيني (عمان، 1981). وموسوعة عبد الرحمن المزين حول الأزياء لشعبية الفلسطينية (بيروت، 1981). وفي عقد الثمانينات أيضاً ظهرت دراسة عبد السميع أبو عمر حول التطريز والحلي في التراث الشعبي لفلسطيني (لقدس، 1987)

الاهتمام الموسوعي بالفولكلور الفلسطيني

ذكرنا في الفقرة السابقة اهتمام بعض لدارسين بحث موضوعاتهم من خلال المدخل الموسوعي، فظهرت موسوعات في الأمثال لشعبية والأزياء الشعبية... إلخ. غير أن الموسوعة لأشهر في تاريخ حركة الفولكلور الفلسطيني هي الموسوعة التي أصدرها نمر سرخان بعنوان «موسوعة الفولكلور لفلسطيني» والتي نشرها في أحرار متفرقة ثم صدرت طبعها الكاملة بعمان 1989. وهذه الموسوعة تصمم مئات المواد حول جميع مجالات التراث الشعبي الفلسطيني، بداية من المعتقدات والمعارف لشعبية ومروراً بالعبادات والتقاليد ولأدب الشعبي، وانتهاء بفنون الأداء والتشكيل والحرف. كما هتمت الموسوعة بأسماء بعض الأعلام من الدرسين ولفنانين الشعبيين. وتفاوتت المواد من ناحية لحجم فهناك مواد متناهية الصغر يُعبر عنها بجملعة صغيرة مثل:

- زاف: قطعة الملابس هو ذيلها

- الزردة: رزولين ميص وربت

- شاشة: لخرقة المصنوعة من قماش الشاش

- شاكريه: يطبخ الدين باللحم ويضاف للرز

للفنل

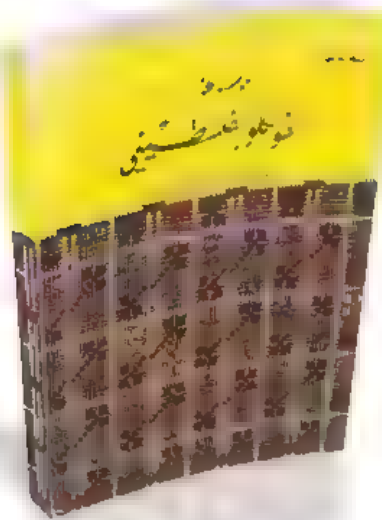
- سليته: أسوارة ذهب

ومثل هذه المواد تحتاج في تدوير لبعض

الفلسطيني في ثورة 1936 1939 (بيروت، 1989). أما دراسات لأدب الشعبي الفلسطيني فهي متنوعة، على نحو ما نجده في كتاب توفيق زياد حول الأدب الشعبي لفلسطيني (بيروت، 1970)، وصور من الأدب الشعبي الفلسطيني (بيروت، 1974). وفي الحقبة نفسها نشر عبد اللطيف البرعوتى كتابه حول حكايات جحا من بني زيد (فلسطين، 1970). كما نشر نمر سرخان كتابه حول الحكاية الشعبية لفلسطينية (بيروت، 1974). وامتد الاهتمام ببحث الأدب الشعبي والحكاية لشعبية لخارج فلسطين ليبحث محمد المسد جابر في أطروحته للما جستير موضوع «لحكاية الشعبية لفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت بكلية الآداب جامعة القاهرة (القاهرة، 1986).

وامتدداً لحركة الاهتمام بدراسات الأدب الشعبي الفلسطيني ظهرت بعض لدراسات التي تناول أصحابها الأمثال لشعبية بالجمع والتحليل مثل دراسة سديم عرفات لميضر حول ملامح الشخصية الفلسطينية في أمثالها الشعبية (لقاهرة، 1990). وموسوعة مازن الشو، وسيمير الشاعر حول الأمثال الشعبية الفلسطينية (لقاهرة، 1996). وفي مجال العادات والتقاليد ظهرت بعض الدراسات الرائدة في هذا المجال نذكر منها دراسة فؤاد عباس حول العادات والتقاليد في المورث الشعبي الفلسطيني (لقاهرة، 1989). ودراسة سديم عرفات لميضر حول الحصيد في التراث الشعبي الفلسطيني (لقاهرة، 1990). ولإيل في التراث الشعبي الفلسطيني (لقاهرة، 1993).

أما في مجال فنون الأداء الفناشي الشعبي فقد سحننا دراسة بسري جوهريه عربطة حول الفنون الشعبية في فلسطين (بيروت، 1960). ودراسة نمر سرخان حول الأغاني الشعبية في الضفة الغربية (عمان، 1968). ودراسة عبد اللطيف لبرغوثي حول لأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن (فلسطين، 1979). أما نمر



المجلدات الثلاثة للموسوعة التي طُبعت في قطع كبير يشير المؤلف لبعض المراجع التي استعان بها، كما اهتم بعمل فهرس وكشاف هجائي لمواد الموسوعة بالمجلد الثالث.

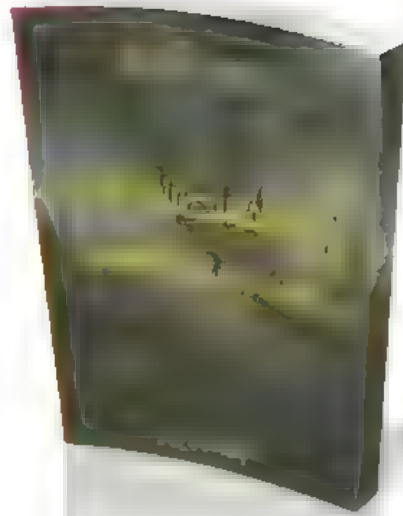
الرواية الفلسطينية والتراث

في هذا الإطار نعرض للطبعة الأولى لكتاب سمير الجندي حول الرواية الفلسطينية والتراث التي قدم فيه روايات ديمة السمان أنموذجاً. وصدر الكتاب عام 2011 بالقدس عن دار الجندي للنشر والتوزيع في 255 صفحة من القطع المتوسط، ويشير المؤلف إلى أن الرواية المقدسية ديمة السمان لا يوجد أي دراسات سابقة لروايتها في المكتبة العربية، ولم يتناول أحد أعمائها بالبحث والتحليل. كما أن هناك بعض الأسباب التي دفعته للكتابة عن رواياتها وهي أن انقراض يلمس في هذه الروايات ميمها إلى محاوره التراث، والاسم الشعبي منه، من أجل إحياء هذا التراث، وتأكيد وجوده، بوصفه مهلاً لأحد التراكيب الأساسية في ربط الفلسطينيين بأرضه، وماضيه، وهويته الإنسانية وقومية، ويرسخ انقواعد التلمذة أمام حركة الاحتثات والتفريب،

الاستفاضة في الشرح، إذ أن القارئ من خارج الثقافة الفلسطينية قد لا تكفيه هذه الكلمات للتعرف على مضمون الظاهرة أو الأدلة أو للمهمة... إلخ.

وعلى الجانب الآخر هناك بعض المواد التي لشتت على عشر صفحات كاملة مثل مادة "الوشم"، وهناك مواد أخرى ارتبطت بالتاريخ السياسي الفلسطيني كمادة "قوطن والمقاومة" في سنوات الانتداب البريطاني، وقد استطاع المؤلف أن يبرز العلاقة بين المقاومة وما أبدعته الجماعة الشعبية الفلسطينية، من فنون وخاصة الأغنية الشعبية والشعر الشعبي. ومع ذلك فقد استغرقت هذه المادة وحدها أكثر من 25 صفحة.

أما مواد الموسوعة في مجملها فقد عرضت للعديد من الأدول والأكلات والألعاب والممارسات التقليدية بفلسطين، والتي اعتمد فيها المؤلف على دراسات ميدانية لعشرات الباحثين الذين اهتموا برصد العناصر التراثية بفلسطين، كما اهتم المؤلف بترويض الموسوعة بالصورة التوضيحية غير أنها مطبوعة بالأبيض والأسود فيما عدا مادة "الموضة" التي روت بصور ملونة. وعلى مدار



الخمس للمؤلفة، وهي: لصلح المغمود- انقلعة- الأصابع الخفية- حناح ضافت بالسما- برج انقلق. ثم يبحث في كيفية تعامل المؤلفة مع التراث الديني الإسلامي والنصراني واليهودي. ثم يبحث بنا في أفاق أخرى ليكشف عن توظيف المؤلفة للتراث الأدبي والشعري والنثري العربي في تلك الروايات. أما توظيف التراث التاريخي في الروايات الخمس فقد بحث الجندي في عناصر التراث التاريخي الإسلامي، والأحداث التاريخية العربية، والعلمية، والأحداث التاريخية الفلسطينية كما تعكسها الروايات. غير أنه أدخل توظيف الأمطورة ضمن التاريخ على خلاف تصنيف العديد من الدارسين.

وقد حصص المؤلف الفصل الخامس من الكتاب لبحث توظيف التراث الشعبي في روايات أنسلمان، متولواً توظيف الأمثال الشعبية ثم توظيف الحكاية الشعبية. مشيراً إلى أن الأمثال الشعبية كان لها نصيب كبير عند الكاتبة، وقد راح توظيفها للمثل الشعبي بين الاستغراق الكلي والتلميح الفني، ويتوقف هذا على المقام الذي يستدعي هذا التوظيف، فتذكر لنا بعضاً من الأمثال الشعبية التي تأخذ منها موقفاً رافضاً:

ومحاولات طمس الهوية الفلسطينية وإزالتها من الوجود. وتتنوع أنماط التراث التي تحولها الكاتبة ديمة أنسلمان، لتشمل الأبيات القرآنية، والأحاديث النبوية، وللعقائد الشعبية، والأشعار العربية، والأمثال الشعبية الفلسطينية والعربية. وتعرض الدراسة لتسيرة الذاتية للكاتبة الروائية ديمة أنسلمان مشيرة إلى أنها ولدت في مدينة القدس سنة 1963، ودرست في كلية شهادت، وأكملت تحصيلها العلمي في جامعة بيرزيت بكالوريوس فنويات، وحصلت على دبلوم عالٍ في إخراج أفلام وثائقية قصيرة، وعملت محررة في العديد من الصحف والمجلات، وقد حصلت على جائزة أفضل رواية كتبت عن القدس لعام 2008 في مهرجان القدس زهرة المدائن (اتحاد المثقفين المقدسيين).

وقد حدد المؤلف مداحله لقراءة إبداعات الكاتبة فهو يبحث عن التراث الغنوي الذي تصبغته الروايات، ويشمل كل من التراث الديني، والتراث الأدبي، والتراث التاريخي، والتراث الشعبي الذي وصفه بالإنساني وهو ما يشكل ذاكرة الأمة، ووعاءها الحافظ، وعلى هذا النحو بدأ المؤلف بعرض لمسلمين الروايات

لعنى، لتبحر في مجمل الحكاية الشعبية لروية على لسان لجدت، والكتاب في مجمله دراسة تحليلية ممنهجة ومفصلة للروايات تقترب من لسهل الممتنع لحتاج إليه كثير في هذه الحقبة من لرمن لنتمن لأعمال الجيدة، وليحتدي بها الأحيال لجديدة لتي باتت تقتقر للقدوة، حيث ترى أنها في لأغلب لأعم منقسمة على بعضها بشكل غير مبرر.

كتابان حول الزجل الفلسطيني

وفي مجال فنون لشعر الشعبي والفناني صدرت لطبعة لأولى من كتاب طاهر سيف عبد الرحمن عيد، والمعروف في الأوساط باسم (أبو هشام لصافوطي)، و لكتاب بعنوان « لرجل لشعبي والعُرس الفلسطيني»، صدر الكتاب لبعمان من نشر المؤلف عام 2008، والذي يشير في المقدمة إلى أنه يقدم نماذج مختصرة لمختلف فروع الفن لشعبي الفلسطيني الأصيل لذي تغنى به أبناء شعب فلسطين، ولاز الوا يتعنون وسيتعنون به في مناسباتهم وخاصة ليالي الأعراس، وقد حاول أن يكون هذا الكتاب شاملاً لمختلف أنواع لفناء الشعبي الفلسطيني ولأهازيج لتي يرددها هذا الشعب، أخذاً بعين الاعتبار بساطة لكلمات والمعاني المختارة فيه كي لا يخرج عن كونه شعبياً، بإمكان مختلف لمستويات الثقافية قر عته وهمه وترديده لينقى هذا التراث محفوظاً بصور أنائه، وعدم المساس به والسماح بصيغته والتعب عليه من قبل الفنون والأهازيج الأخرى لتي تمتلك من مقومات القوة والبقاء ولاز دهار ما لا يمكنه شعبنا حالياً.

ويقدم المؤلف لكل فن بتعريفه وشرح بنيته وتقديم نماذج منه، فيبدأ بفن الموال وهو بيت عتاب من ناحية كونه أربع شطرات، ومن حيث كونه على البحر الوافر ولكنه لا يشترط الجناس لنام في لكلمة الأخيرة للشطرات الثلاث الأولى (فقط بشرط السجع)، ولا يشترط الألف و لباء في نهاية كلمة لشطرة الرابعة والأخيرة، وهذا

لأنها أمثال سلبية يستخدمها الناس في دعم حججهم في أحوال لا تتناسب مع القيم القليلة، من مثل: «أطعمني ليوم واشتقني بكرة..» و صرف ما في الجيب يأتيك ما في العيب.. و لكريم حبيب الله.. وكل يوم يأتي ويأتي رزقه..» استخدم الناس تلك الأمثال الشعبية لدرجة أن أصوات قائلها علت فوق كل صوت، فهي تقول: « ولكن للأسف كان صوت الأمثال في ذلك الوقت يعلو على صوت العقل و لحكمة...». فالكتابة تؤكد موقفها لمعادي لتلك الأمثال، وتتهم قائلها بالتخلف و لجهل، إلا أنها لم تجعل الشخصية تتحدث عن ذاتها من الدخل. إنما وصفت تأثيرها بتلك الأمثلة تأثراً باهتاً من الخارج، ولم تدمجها في الحوار، فكان أقرب إلى لموعظة منه إلى فن لروائي.

وفي إطار توظيف الكاتبة للحكايات الشعبية يشير المؤلف إلى أنها تستند إلى مضامين في نسج روايتها من روح الحكاية الفلسطينية عندما تقول على لسان ملك العجوز: من ينقدها عطية الذهب والمال.. وعندما يش قال من ينقدها أزوجها له وهنأ تحدد الكاتبة بهذا التوظيف ملامح شخصية (عناد) الذي جاء من وراء البحر، وتقوق على شباب لجزيرة، ويرمي بنفسه إلى البحر في سبيل إيقاد الأميرة، التي وضع ملك المكافأة لمن ينقذ حياتها، فينصح في إيقادها، وهذا يشبه ما ورد عن حكاية الشاب لشجاع: « ساهيلكم في هالمدنة ملك، وإله بنت حلوة كثير. هاط الملك قال إنه مده عجوز بنته لتي بيقدر يقتل الغول». في الحكاية، يخصص الملك حائزة كبيرة لمن يقتل لغول، بتزويج من يفعل ذلك بالأميرة الجميلة. هيأتي الشاب لشجاع ويخلصهم من الوحش... هي الحكاية نفسها تقريباً، ولكن بتصرف من الكاتبة، فلمس اعتمادها على توظيف الحكاية لشعبية فلسطينية في روايتها الأصابع الخفية، وبالتالي أستطيع لقول إنها خصصت مساحات كبيرة من سجعها الروتي لفظاً ومضموناً مستعينة بالحكاية الشعبية، وهي بذلك تخرج عن التوظيف المحدود باللفظ أو



ثانياً العتاب للمزوجة وهو استبدال أحد حروف كلمة عتاب بحرف قريب له من ناحية اللفظ والسجع، والحروف التي يحدث بها المرج هي التميمي والصلاد / الطاء والفاء / القاف والسكاف / الضاد والظاء / الظاء والذال، مثل المرج علي الطاء والفاء

حمل الأوبة مكتبة عتلتني

وهيها أوصلت لقمه عتلتني

أمي البيبة لتلهف عتلتني

ولا بد العود من بعد الغياب

هذا يبدو استبدال حرف طاء بفاء ليكمل معنى الكلمة، وهي عتلتني في الشطر الثالث في حين القافية الأصلية هي عتلتني، وينقل المؤلف إلى رافد آخر للثقافة الشعبية الفلمسطينية هي الميحنة بنوعيتها، العبادية وهي إحدى فروع انقضاء اشعبي لفلمسطيني المهمة وتُغنى عادة في بداية الحفل وتلونها العتاب، أما الميحنة لتحذولة فهي تمتاز عن الميحنة العبادية بوجود سجع داخل كل شطرة من الشطرات الأربع.

ثم يستعرض المؤلف الفنون الثلاثية الأخرى لتكتشف أننا أمام فنون متنوعة تلمر بعت كل

النوع نادر الاستعمال ولا ينفه إلا المبتدئون في انقضاء والغير قادرين على نظم بيت العتاب على أصوله الحقيقية وشروطه التي يجب أن تتوفر مثال.

كل إنسان هيده يهيدو

ورب الكون من علمه بزيدو

رب الكون ما ينسي عبده

كريم وعبد له قد عطا

ثم يستمر المؤلف في شرح ألوان متعددة من فنون العتاب فهناك العتاب العادي ولوانه المختلفة، والعتاب المباعي، والعتاب غير المنقوط، والعتاب للرصود، والعتاب المصروف، ثم يشرح جوارات العتاب (المربود)، حيث يقول لبث العتاب جولان فقط، أولاً العتاب المركبة وفيها يتكون البيت من كلمتين لا من كلمة واحدة، أو من كلمة وجزء من كلمة أخرى مثال.

يارب الكون تبقي الصغر عامر

العمر بالإيمان والقرآن عامر

أبو محمود وحسن وبني عامر

سواسي يوم ميران الحساب



لحد حوراني القاسم القصيدة وقت الأعياد وتظهر الزينيات والرحام في العزلة.



تستمر القاسم بتتبع الاحتمالات وكثرة الأصداء لوجود طوائف جديدة بها. وهو ما يحتاج لرصد علمي وتاريخي للظواهر تلك الامتيازات - حواء الطاهر - ثمانية أو غير الثمانية. وفي الصورة أطفال بري شامي

لا تحلف الطلاق / أسأل به خير
بلغ عن السراق / لو كان لك مجير
لا تمشي بالانفاق امشي درب منير
تبقى علم اخلاق / في عالم التفسير
وينختم كلامي معك / تصبح علي ألف خير

مثال 2،

حافظ على العادات والعرف والتقليد
والسنة والآيات وتبدأ للترشيد
والوالدين بالذات عن حُبهم لاتحيد
وعروسة الزهرات خلي لها عيد
لريف الدعوات يهبطكم الوليد
وينختم السهرات تصبح بأجمع عيد

ألف مبروك

ولا زال المؤلف حتى العصور الأخيرة
يفاجئنا بفنون جديدة كالتصانيف وتحتها.
اعتاب الرائد - العشوري المسترمل - العداشي
الأعرج - مربع التقلاب - مربع المحدث - مربع
التبسيط - معجرات الحروف: أي بعد الانتهاء
من مقطوعة المربع أي لرسم شطراتها حلالي
يلمالي تأتي معجزة الحرف لتذكور قبل ردة

العسادي والمربع للتضوط وغير المتضوط، والمربع
للقسوم، والمربع الردوف، والمربع للصروف،
والمقسوم، والمثنون، والمثنون الطويل، والمثنون
للقلب، ثم يعرض للطلعات الشعبية التي تغني في
بدايات الرقة ونهائيتها، ثم يبهر بنا في فن الرجل
للغنى الذي يلحد طابع القصة، والشروفي وهو
عبارة عن قصائد شعبية قد تطول أو تقصر وقد
تأخذ طابع القصة أيضاً. أما المحاورة فهي فن
يغوم على حوار بين شاعرين على موضوع معين
بين مؤيد ومعارض، ثم يعرض المؤلف فنون أخرى
كباب البوابة وهي نموذج لمرعة الكلام والتلاعب
بالكلمات، كما اهتم المؤلف بتقديم بعض الألحان
الشعبية، ونماذج من الشعر الفلسطيني، وثيلة
الحنة، والمسححة، والرقة الفلاحية. وتحت عنوان
حوصايا العريس يقول المؤلف أنه في آخر الرقة
يوصي العريس ببعض الوصايا مثل:

مثال 1

حافظ على الخلاق / وامشي بحرب الخير
فلك الله توفيق / بتريح الضمير
أم وأبو اعطاك / هاتولي هاتقدير
لا تر عليه إنيك / مهم جري ويصير
واتزوجة بالاعناق / أمالة فيها طير



بقصيدة المقدمة لشيخ الرجالين.

يا أحبابي ويا أهلي اعنوني

وإذا قصرت لا لا تعاتبوني

أنا حاولت حتي أكون كامل

الكمال لله وحمديا عيوني

وتنتهي بـ

أنا عندي الوفاء وحمديا بصادق

كنوز الكون واللي بحشوقوني

بنشر قصتي بكل الوسائل

لحتي إن متت يا أحباب تبقوا

بحياتي ويمماتي تعرفوني

ويرصد المؤلف العسيرة الذاتية للرجل الشعبي أبو هشام الجلماوي، وقد تم العثور على سيرته الذاتية مكتوبة بخط يده وتشير إلى أن اسمه أحمد خليل «الشيخ خليل» وقد ولد في الأول من شعبان عام 1944 في قرية الجلمة قضاء حنين، وترعرع في أرضها الخصبة الجميلة المطلة على مرج ابن عامر وأتم دراسته الابتدائية والإعدادية فيها، وقد حانت الظروف بينه وبين إكمال مراحل التعليم، فلجأ إلى الأرض ليعمل مع والده في الزراعة وتثبيت مدى حبه وإحلاصه

الجمهور أو الكورال (يا حلالى يامالى)...مذلل. معصرة (ش) اثشين.

لن كنت فعلاً شاعر شمع شعاع / شرقي وشمالى وشو صار / شرح الشين شبه / شرقي وشمبي وشملة نلر / شايف شو شاف الشياب / وشعر لشاعر شل الشر / (يا حلالى يامالى)

ويختتم المؤلف كتابه مشيراً إلى أن هناك أساليب مختلفة وأسماء متعددة لفناء فن الرجل لم يتطرق إليها وذلك لكونها أسماء قديمة حالية من الجوهر الجديد الذي يستحق الذكر والتوقف عنده.

نرجو من القارئ الكريم أن يلتزم لنا بعض العذر إن كانت هناك بعض الأخطاء.. حيث أن الكتاب على صغر حجمه غزير بالموضوعات للهمة والقيمة حول الفولكلور الفلسطيني، إلا أنه خلل بالأخطاء الطبعية التي حاولنا تجنبها قدر الإمكان.

أما الكتاب الثاني حول الزجل الشعبي فقد صدر هذا العام 2013 تحت عنوان «موسوعة الزجل الشعبي لشيخ الرجالين أبو هشام الجلماوي» والكتاب من إعداد درغام الشيخ، وقد صدر عن دار أمانة يعمان. ويفتح الكتاب

للأرض، و تراب لوطن. وقد بدأت هواية لرجل الشعبي عند الجملاوي وهو في المراحل الأولى من عمره حيث أن والده الحاح خليل محمود كان ينظم لرجل الشعبي ويتقنه ويتعنى به أثناء العمل في الأرض، وكان شقيقه محمد الذي يكبره بعشر سنوات ينظم الزجل ويتقنه أيضاً. وكان مجموعة من أهالي لقرية ينظمون لرجل ويتقنونه ويتغنون به مثال: مقداد موسى / طلحة موسى / روجي مصطفى / أبو بسام الجملاوي وغيرهم لكثير لكثير من أهالي لقرية، علماً بأن جميع أهالي الجملة يتغنون بالزجل ويطربون له. تزوج أبو هشام الجملاوي في السابعة عشرة من عمره، وبعد زواجه قرر احترف لرجل الشعبي حيث تتلمذ على يد لرجال لشعبي «أبو أمين البرهقني» وبدأت حياته الفنية في إحياء الحفلات مع كبار لرجال لشعبيين مثل: أبو الأمين البرهقني / أبو بسام الجملاوي / أبو جمال العجاوي / إبراهيم المراني / لريثاوي / الجعي / الحطيني / لكفرذاني / لقلقيبي. وغيرهم الكثير من عمالقة الرجل الشعبي. إلى أن وصل مرحلة أن يقارن اسمه بأسماء هؤلاء العمالقة الكبار.

وفي عام 1977 سافر لي المملكة العربية السعودية لاحقاً عن لرزق ولم يطل غيابيه حيث عاد من لسعودية بعد سبعة أشهر إلى الأردن وسكن مدينة الرهقاء، حيث بدأ بإشهار الزجل الشعبي بكل الوسائل المتاحة من أعراس ومناسبات وذاعة وتلفزيون مع لرجال الشعبي «أبو جمال لعجاوي» وتعرف على لرجالين الشعبيين الذين كانوا ينظمون لرجل في لكويت مثل: أبو أشرف العرابي وأبو فراس العنبتاوي وأبو حسين لعنابوسي وأبو بسام اليموني وأبو جاسر البيتمرني، وقد أرسل إلى الرجال الشعبي أبو إبراهيم لياموني ليأتي إليه إلى الأردن من الضفة الغربية وقد عمل مع هؤلاء لرجالين مدة كبيرة من الزمن. تعرف على مجموعة كبيرة من الرجالين المقيمين في لأردن مثل: أبو زهير

لبرغوثي، وأبو منير الصيداوي، وأبو محمد لكفرذاني، وجمال الدلة، وأبو أشرف لسيداوي، وأبو جعفر اللعاوي، وأبو باسل القبطاوي، وأبو فراس ليميداوي، وأبو شد السيلالي، وسميح سمك، ومثقال لجيوسي، ويسين أبو الرب، وأبو توهيق ليميداوي، وعزام عجاوي، من الرجال الذين بدأوا بالظهور على لساحة الفنية والكثير ممن تتلمذوا على يد أبو هشام الجملاوي الذي كان يعد مرجعاً للرجال الشعبي.

وقد احتوى الكتب شرحاً علمياً لأنواع الزجل الشعبي كنيحنا الذي يميل الفناء فيه لطابع الحزن، والعتابا بأنواعها، ولقصيدة يقدم المؤلف عشرات النماذج الشعرية الفنائية للجملاوي، وجميعها حافلة بالعديد من القيم الإنسانية التي تعرفت عليها لجماعة الشعبية، نختار منها هذا النص الذي يحمل عنوان «الحسد»

ما يحسد اللي معو مصاري

وهارش بدارو غير عن داري

وما يحسد اللي بوكو الترياق

لو كنت شو اتعشى مش داري

وما يحسد اللي بيرمو الافاق

وسفرتهم زادت عن اسقاري

وما يحسد الخوان والبواق

لو يتصبلو نصب تذكري

وما يحسد اللي معبي الأعناق

لولو وجواهر لو كنت عاري

بحسد فقير يكون عنده أخلاق

مرتاح سالم من كلام الناس

وبيتو بها الحالة شرف متواري

بين فولكلور فلسطين وفولكلور الأردن

وفي إطار البحث عن الدراسات الشعبية فلسطين نجد بعض الدراسات التي هتمت بالمقارنة بين فولكلور الأردن وفولكلور فلسطين. على أساس لجور من ناحية، ووجود لآلاف من الأسر الفلسطينية التي تعيش بالأردن من ناحية

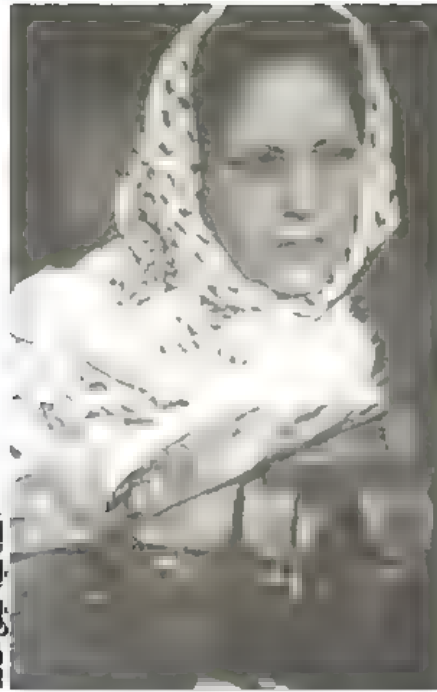


يبرر معنى لعدو في التهنين الشعبي البسيط. وفي نهاية هذا الفصل يعرض المؤلف لـ أطلق عليه «افتراءات على التراث العربي والفكر الإسلامي تحت غطاء الفولكلور» تصنيها كتاب الحكاية الشعبية العربية لشوقي عبد الحكيم». وقد احتتم المؤلف هذا الفصل بمقال حول المسرح الشعبي المكشوف في فلسطين.

ويخصص الساري في الفصل الثاني من الكتاب بعنوان «كتب في بعض بلدان فلسطين المحتلة» يعرض فيه لـ في بعض لكتب عن بعض لبلدان المحتلة من فلسطين وما تعمله من تاريخ وثقافة وأرض وحياة، كان أهلها قبل الاحتلال الصهيوني- كما يشير المؤلف- هائنس، منها منطقة بئر سبع، ومثل قري بيت محسير والسفيرة وريتا جماعين (أم لكروم) وساري (عروم باب الفواد)، وقديتا صنف (يركان الجليل)، فضلاً عن كتب أخرى تناولها المؤلف في عحاته. وفي هذه العروض يبرر المؤلف ما في هذه البلدان من أوان الصمود والذكورة الموجهة للأحبال اتالية من أهل البلدان لفلسطينية. ويستكمل هذا الفصل بفصل آخر- اثلاث- بعنوان «نظرات في كتب تراثية معاصرة»، قدم

أخرى. ومن بين هذه الدراسات كتاب جديد ظهر هذا العام 2013 لعمر عبد الرحمن الساري حول الوعي الفولكلوري في الأردن وفلسطين، وهذه هي الطبعة الأولى التي صدرت عن المكتبة الوطنية ومركز الكتاب الأكاديمي في 344 صفحة من الحجم المتوسط.

والكتاب يقع في تمهيد وثلاثة فصول عالج التمهيد ملهية للتأورات الشعبية من خلال تعريف بمصطلح التأورات الشعبية، والتنوع في الثقافة الشعبية متحدثاً الأردن الإكراد نموذجاً، ثم استكمل البحث في نظريات الأدب الشعبي وأقسامه، والمدارس للعاصرة في قراءة التأورات الشعبية كالمدرسة لتاريخية والجغرافية والنفسية والوظيفية، فضلاً عن المدارس الكلاسيكية والأنثروبولوجية. كما خصص المؤلف الفصل الأول من الكتاب لبحث موضوع الحكاية الشعبية بوجه عام، متاولاً الحكاية الشعبية في الأردن وبحث هذا النوع الأدبي في العقدين الأخيرين، ثم بحث عن الحكاية الشعبية الأردنية في الثقافة الشعبية الفلسطينية ورصد الهوية والتأصيل وما يمكن أن يكون فيها من أوان الحكمة الشعبية، وكيف يفهم الصغار حكايات الفيلان، وكيف



«البنية تيلي خالد»

حخصها المؤلف لرصد ما عاينه من مظاهر
هولكورية منذ صباه (أكثر من مئتين سنة) منها
ما أوردته حول مشاهداته حول المسرح الشعبي في
فلسطين، لتخدم يقدم لنا وصفاً ميدانياً دقيقاً
لظاهرة تلاشت تقريباً، ولتقرأ معاً بعضاً مما
سجله المؤلف حول المسرح المكشوف.

... والمسرح السنّي اعني هو المسرح المكشوف
السنّي يعقد في كهواء انطلق، بقليل من الإعداد،
وقليل من الإغادة من التسهيلات الكهربائية
والصوتية، ينهض لأدائه بعض أفراد الشعب
غير المتفرغين، وفي صبيحة اليوم الثاني
يراولون أعمالهم العادية في مزارعهم وحقولهم
ولشغلهم. في قرية الجيب (بجيم مكسورة وباء
ساكنة)، وهي من قرى شمال غربي القدس،
استقر بنا المشاهدين، بعد أن أخرجنا الأعداء
من فردوسنا - ساريس - عام ثمانية وأربعين،
في هذه القرية التي ترتفع على تلة تحيط بها
السهول والوديان من الجهات المختلفة، وفيها من
الأهل الرومانية ما فيها، في هذه القرية شهنت
المسرح الشعبي للكشوف. وذلك في أثناء حفلات
الأعراس التي تمتد عدة ليال قبل يوم الزفاف.
وفي هذه الليالي يشترك شباب القرية في لعبات

فيه قراءة نقدية في بعض المراجع المنشورة
حول التراث الشعبي في فلسطين والأردن. وقد
بدأ بقراءة الجانب التراثي في مسيرة روكسي
للعزيري النقدية من خلال عملين رئيسيين، الأول
حول قلموس العادات واللهجات والأوابد الأردنية،
والثاني حول مصنفه المهم «معلمة لتراث
الأردني». كما تناول كتاب «لوشم» لطفه الهياحية
وهنا صادق، ومعجم أسماء الأدوات الشعبية
واللوازم، تزايد لتوايسه، «التراث الشعبي في
العقبة» لعبد الله كرم لتتراوي، «وحكايا الجليل»
لجهاد أحمد دكور، ومقال باسم «لوحات من
الصمود والأصالة» حول كتاب قانونيا بوابه
لقدس الغربية لعثمان محمد عسكر، «ومراجعة
كتاب الحكايات والأساطير الشعبية في منطقة
الخليل» لشادي الأنشوب، وكتاب «الشاعر الشعبي
لشهاد نوح إبراهيم» للباحث نهر حجاب، وكتاب
نايف أبو عبيد حين الشعر الفصيح والشعر،
ويحتتم بكتاب «كتب ومؤلفون في التراث الشعبي
الأردني» لهناني العماد.

ولمستعرض كتاب السليمي منحد أنه
يمثل حلقات منفصلة متصلة في التراث الشعبي
لفلسطين والأردن، وهناك بعض النواضع التي



من هذا الجمهور المشهود إلى التمثيل من أوطه إلى آخره، وكنتُ حدثاً دون الخامسة عشرة، ولكن هزني إعجاباً بقدره الشباب الممثلين، ولم أزل أذكره، وقد مر عليه أكثر من ستين سنة. ويحتم للوثف هذا الجزء بالتأكيد على أن هذا اللون من العمل المسرحي الشعبي المكشوف الذي يعقد في الهواء لطلق يمثل الحرية والانطلاق اللذين كان يصبح فيهما هذا الشعب قبل أن يبتلي بالمدو الذي أخذ يترىص به ثيل نهار ويكهد له بكل مقدرات اعداوة والبنفاء.

وتجدر الإشارة إلى أن عمر السرايسي قد نشر عام 2011 كتاباً مهماً بعنوان «أحب الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن» (في قوالب تمثيلية) ضمن سلسلة كتب ثقافية التي تصدر عن وزارة الثقافة بعمان. ويقع الكتاب في 365 صفحة، لخص المؤلف في المقدمة مصموم الكتاب ومنهجه في العرض، إلى أن الكتاب كان في أصله حلقات أعدت لتكون مادة إذاعية متكاملة، تعني بتوضيح معنى الحكاية الشعبية، على نحو تفصيلي، يضع هذا المصطلح في مكانه بين فروع الأدب الشعبي، الذي شكل جزءاً من الآثار الشعبية (الفولكلور)، كما هي معرفة

للكثيرة المتنوعة وفي حلقات السامر التي تسمى الصُححة، من صححات الأيدي بعضها ببعض. وتبدو هيئة الحلقات حول موقد كبير للنار التي تهيء الإثارة للمحتفلين، ويهيأ لها الحطب الجزل لتظل مشتملة. ذات ليلة من ليالي القمرس برد شباب بالبيعة بيضاء تشمل الجسم كله، وأخذوا يتحلقون حول النار، وهما فريقان متحاصمان حول موضوع معين، وقد يستمر الحوار، ويرتفع الصراخ، ويصل الأمر بهم إلى للطاردة حول النار وحول القناس، وربما الاشتباك بالأيدي، ويقدم كل فريق إثباتاته، ويرد الآخر بما كسبه، وقد يكون من الحوار والحركة احتفاء بعض الرموز، ليحري لبحث عنها، وهكذا تستمر المواقف المتصارعة ساعتين أو ثلاثاً، والقناس من حولهم متابعون بكل ما لديهم من صمت وتتبع، وتوقع لما يحدث لهذا الفريق أو ذاك، وبعد منتصف الليل بقليل يصل الفريقان إلى الحل، وهو إما بتعهد أحدهما بالفتح للأخر أو بتقريره بالنتيجة التي يرضاها حصمه، وتنتهي المسرحية، ولا ستار يُسدل، ولكن القناس يخرجون وقد شبت أعصابهم طيلة مدة التمثيل، وكأنهم بين يدي مسرح يدخلونه لأول مرة، ويتابعون فيه أناساً لا يعرفونهم. وكنت أنا

في فلسطين والأردن وفي بعض البلدان العربية. وقد وضع المؤلف هذه الحقائق الإذاعية في لعقد الأخير من القرن الماضي، وقد تولى الإعلامي الجاد إحسان عماشة أمر حررها وذاعتها في الناس، على مدى شهر كامل، في ثلاثين حلقة، قد تستغرق كل حلقة نصف ساعة. وتقوم الحلقة الواحدة على شرح مصطلحات الحكاية المختلفة، وتوصيحتها في شكل حواري تمثيلي، بعد أن يستمع الناس لهذه الحواريات، بها شبه ما تكون ببعض برمج «كان ياما كان»، الذي يتردد في بعض الإذاعات العربية. والقيمة الموضوعية التي تهض عليها هذه الشروح قائمة أصلاً على ثقافة جامعية أكاديمية، توفر عليها معتمداً بعد الحصول على درجة الماجستير، في الآداب من قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة أو حر السبعينات.

إنها باحتصار دراسة علمية لموضوع الحكاية الشعبية، صبت في قالب تمثيلية، ينهض بأوارها مجموعة من الفنانين المتخصصين، تتيح للمستمعين فرص التسلية بالاستماع إلى القصص الشعبي الممتع أولاً، كما تتيح لهم ثانياً أن يتعلموا شيئاً علمياً عن هذا النوع من القصص الشعبي.

وفي إشارته للمادة العلمية في هذه الحلقات يوضح لماريسي أن الحلقة الأولى تفصل في مفهوم الحكاية لشعبية كل ما فيها من معاني القصص الشعبي، لمجهول الأصل، لمناقش عن الأحياء، بالأسلوب الشفوي، فمن حكاية «حنكة الشيوخ» ستنط خصائص الحكاية التي ذكرها عبد الحميد بونس في در ساته حول الحكاية. و حلقة الثانية تعرض لمصطلح الحكاية الخرافية، بما فيها من لإغراق في مجهولية الرمان والمكان و لتعاون مع بعض القوى العبية. حيث سرد حكاية «بنات لطرنج» في ثلاث صفحات تم التركيز فيها على حكايات لجان، وما فيها من عناصر و قعية وبفسية وخرافية. وتقارب حلقة لثالثة بين هدين الضربين من أنماط لحكاية. على حين تناقش

لحقة الرابعة الحكاية المرحية من بعض جوانبها وحصائصها من خلال سرد حكايات البردية، جحا وحصاره، من حكايات أبو نواس، الباحث عن سعدة، لقرقصة. كما تناولت الحلقة الخامسة حكاية الحيوان بنوعيتها الشارحة و خرافية من خلال حكايات: منع لقدر، شركة الأرب والشعل، لوح لفراب والحمام، سيمان والصقر، مر حل لعمر، لأربو لأسد، وكانت وقفة آخر هذه الحلقة عند كليلة ودمنة. أما حلقة لسادسة فقد تناول فيها حكاية لمعتقدات من خلال حكايات المرأة لمتدنة، وعرض سريع لحكايات لوح والحمامة والهدهد والغراب والعنقاء، سبب الجد، صبر أيوب، امرأة الخطاب. أما الحلقة السابعة فقد خصصها لحكاية لتجارب الشخصية وشرح معناها وأنواعها مثل حكايات: شريكة لحصان جريمة قتل ونجدة لقاذا. أما الحلقة الثامنة فقد خصصها لحكايات لشطار بأوعها، مثل عابق لشام وعابق مصر، حسن لشاطر و لحصان لسمجور، حكاية أولها كذب وآخرها.

ويصيف المؤلف أن الحكاية الشعبية هي جرع من الأدب الشعبي الذي تتكفل حلقة لتاسعة بتفصيله وتوصيحه طبيعته، مع سائر أنواع لماثورت لشعبية القولية. ومن ثم يعرض سريعاً للأغاني ولأمثال والنداءات الشعبية. وفي حلقة العاشرة يعرض لمفهوم «الأسطورة» وهي لون من ألوان القصص لشعبية الذي تتفرع عنه لحكاية. فيقدم المؤلف في حلقة أنواع الأسطورة وكيف يمكن لتفريق بينها ولحكاية. وتتشابه جريئات كثيرة من لحكايات في مختلف أنحاء لعالم مجتزة للعات والحدود، ومن ثم تتحدث الحلقة الحادية عشرة عن أسباب التشابه لكبير بين الحكايات في لعالم وطرق انتشارها. ومن هذا القبيل ما تحدثت به الحلقة لثنية عشرة عن حكايات ألف ليلة وليلة وانتشارها لعجيب في جميع أنحاء لعالم، بدءاً من أصولها.

ويورد المؤلف في إشارته للمادة العلمية في حلقة الثالثة عشرة أن الاهتمام بالحكاية

لقصص شعبي، كالتشابه في موتيفات الحكاية في العالم العربي ولخارجي، لذي يتناوله المؤلف في الحلقة السادسة والعشرين من خلال الوعي لفولكلوري في تشابه أشكال الحكاية الواحدة في لأقطار العربية (حكايات، لقرهسة، والحرزوز، والزراعة). على حين تتناول الحلقة لسابعة والعشرين الوعي الفولكلوري المتصل بالسياسة في فلسطين والأردن. أما الحلقة الثامنة والعشرين فتعرض للوظيفة النفسية والبيولوجية لاجتماعية للحكاية، وتتناول الحلقة لتسعة والعشرين الوظيفة الاعتقادية لهذه لحكايات، وتحتتم الحلقات بالحقة الثلاثين التي تشرح سمات لحكاية الشعبية وخصائصها.

والحق فإن الكتاب قطعة إبداعية تعيد إنتاج لتراث الشعبي المحكي في صورة مبسطة تجمع بين العلم والفن. ومن ثم فالكتاب في تقديرنا تجربة مهمة وجديدة في ربط لجمهور العام بالحكايات لشعبية التي أبدعها.. وقد بذل مؤلف فيه جهداً حارقاً في التواصل مع الجمهور لذي استشعر أهمية ما أبدعه من تراث، كما ستشعر أهمية الجهد الذي يبذله الأكاديميون في بحث هذا التراث وتحقيقه ومن ثم احترمه.

الأمثال الشعبية في السافرية

وفي إطار بحث الأمثال الشعبية لفلسطينية نعرض لكتاب حسن محمد عوض الذي حمل عنوان مركب «من تراثنا الشعبي في السهل لساحلي لفلسطيني في السافرية: الأمثال لشعبية، وقد صدر عام 2008 بعمان. وكتاب هو الجزء الثاني من مشروع المؤلف حول الأمثال لذي بدأ عام 1994. وفي هذا الجزء يعود لمؤلف إلى بعض لدكريات لقديمه لمؤلة في لصراع العربي الفلسطيني ليذكرنا ببعض لادعاءات ليهودية التي تقول: أن فلسطين أرض بلا شعب، وهي وحدة من أكاذيبهم وفتراءاتهم على التاريخ والجغرافيا، ويتساءل: إذا كان الأمر كما يرعمون.. فعلى لسان من كانت تحري كل تلك

الشعبية قد سبقنا إليه العربيون. ثم تحدث بالتفصيل في الحلقة لرابعة عشرة عن جهود يوكاشيو، وييرو، وعوتيه، وهردر، في جمع الحكاية. أما لحقة الخامسة عشرة فتتخصص في جهود لأخوين جريم لألمانيين في هذا المجال. أما عن جهودنا نحن العرب في هذا المجال فتراه واضحاً في الحلقة لسادسة عشرة، حيث هتمام العالم العربي بالحكاية لشعبية والملاحم ولسير الشعبية وبعض مجهودات لأجانب فيها، مشيراً لحكاية الملك سرحان.

أما الحلقات لتسع التالية فتتحدث عن الوعي الفولكلوري في البدان العربية، كما تشير لكتب المطبوعة فيها، ويذكر المؤلف حكاية أو أكثر كنموذج لبلد التي تتحدث عنها لحقة فمثلاً لحقة لسابعة عشرة تتحدث عن الوعي الفولكلوري في مصر من خلال التأليف في الفولكلور عامة ثم في الحكايات خاصة، وتتناول حكاية بائعة البدنجان. أما الحلقة الثامنة عشرة فتتحدث عن السعودية من خلال الحديث عن حكاية ابنة السلطان الخرساء من كتاب الجهيمان. و لحقة التاسعة عشرة تتناول لبنان وأثر المناخ والمكان على لعناء والحكايات اللبانية (اليتيم). وتتناول الحقة لعشرين (حكاية عرام ووهاء) مأخوذ من كتاب «لقصص لشعبي في السودان. أما لحقة الواحدو لعشرين فتتحدث عن سوريا من خلال حكاية (الصياد والعصفور) من كتاب رسالة سام سامي. والحقة لتانية والعشرين تتناول الوعي الفولكلوري في العراق وكثرة الكتب المؤلفة في الفولكلور من خلال حكاية (تصحية أخت). أما الحقتان لتالثة و لعشرون والرابعة والعشرون فتعرض للوعي لفولكلوري في فلسطين والأردن، من خلال هذه لحكايات، قطع النصرويات، ذكاء ووهاء، لم تشبع نجمة. وفي لحقة لخامسة و لعشرين يعرض لمؤلف للوعي الفولكلوري في بلاد المغرب لعربي والكويت واليمن.

أما الحلقات الباقية فتتصدى لشرح قصايا علمية محددة تتصل بموضوع هذا اللون من



الأمثال في حاجة لمزيد من البحث من قبل الباحثين. ثم يتناول اللهجة الدارجة في النثر الشعبي في قلب الساحل الفلسطيني، والتي تُغلب فيها بعض الحروف، مثل قلب حرف لضاف كلفاً أينما ورد (مثل قرش، كرش) و (قلم، كلم). وكذا قلب حرف الكلف شي (مثل كلب، شلب). وكذا قلب حرف الصلاد ظاء، وتضخيم حرف اللال... إلخ. وحول متعلقة البحث يذكر المؤلف أنه كتب بعض المقالات عن التراث الشعبي في مجلة رسمية متخصصة، فقال له واحد من المثقفين، لقد جعلت من المفارقة باريس، فقال له، بل إنها الأحمل، وإلا لماذا جاءها نابليون لميراطور فرنسا بعظمته غارياً يوم مذبحه يافا؟ (و نحن من يافا) وانحداره عن أسوار عكا، أليست روائح زهر البرتقال اليافوي في بلدي أروع ألف مرة من عطر باريس؟ ونعود بنواد المعجم الذي منتهه المؤلف أجدباً من حرف الألف حتى حرف ياء. ونجد أن المؤلف يذكر النثر بلزراً يحط أسود ثقيل، وشرحه في عبارة أوفقرة صغيرة وبسيطة، على هذا النحو.

- ابن الحلال عند ذكره يبلان. يُقال للقدام على جماعة في الوقت الذي يتحدثون عنه.

الأمثال إذن؟ وتناول المؤلف بعض الإشكاليات والتجاوز حول مجال النثر الشعبي، والأمثال غير للنوم، أي أنني فيها ألفاظاً تخدش الحياء، مشيراً إلي أن طيبة الناس المتناهية في ذلك الوقت وحياتهم البسيطة جداً، كانت لا تلتفت إلى مثل هذه الكلمات، ولا تعيرها أي اهتمام، لأن التركيز كان على الجوهر في الوصول إلى القصد دون غيره، والإتقان ابن البيئة، وأذكر بهذه المناسبة ذلك الراعي البدوي الذي طلبوا منه أن يمدح الأمير فبدأ بقوله: أنت كلدتو لا عد مناك دلوأ... ثم أنت كالكلب في الحفاظ على الوؤ... إلخ، فإذا علمنا أن أكثر من كان يتداول النثر الشعبي هم من الشيوخ والمجاهز لقال تشفع لهم شيوخهم وطبيبتهم لتجاوز عن مثل تلك الكلمات التي تقال عن غير قصد 1166، ومع ذلك فقد كانوا يقدمون الاعتذار سلفاً قائلين على سبيل المثال: لاحياء في لدين، أو لا تواحدوني يا جماعة، أو الحاضرين مثل أولادي أوباتي إذا كانوا صغراً في السن، وينتهي الأمر بدون تعليق، ويكل بمساواة لأن حسن كنية والطوية كل متوفر.

كما يتساءل المؤلف عن السبب وراء أن غالبية الأمثال الشعبية تبدأ بحرف الألف مشيراً إلي أن

في سودان إن شو القمر سن لين في النجم
في سوريا: إذا كان القمر معك، لا تبالي
بالنجوم
في فلسطين: إذا كان القمر معي، كل لنجوم
على أصبمي
في فلسطين: إلهي القمر معها، بتلمب لنجوم
على صمها
في مصر: إلهي معاه القمر ما بيدلش بالنجوم
في مصر: إلهي وياه القمر ما تهموش لنجوم
في المغرب: إذا أحبك لقمر بهلاله، إيش عيب
في لنجوم إذا مالو
سقى أن نشير إلى حرص المؤلف على ترويض
هذا العمل المهم ببعض الصور المرتبطة بمنطقة
لسافرية، كالديكة الشعبية، وزفة لعرسان
بالسافرية، وفرقة موسيقى الحج، جمعها من بافا
عام 1940 بالسافرية، ولم يفته أن يسجل صورة
لآثار لعدوان الصهيوني على بيوت السافرية وقد
لتقطت عام 1980.

جغرافيا الشهيدة، وجغرافيا التراث

ونتتقّل لكتاب آخر يكشف منمهاً حديثاً في
لتراث الشعبي الفلسطيني، ويدفعنا عنوانه دفماً
لكي نتعرف على محتواه، والكتاب لعر الدين
لناصر، وعنوانه «جغرافيا لشهيدة، وجغرافيا
لتراث ودراسات أخرى». قراءة في الثقافة الشعبية
لفلسطين، وقد صدرت طبعته الأولى بعمان، عن
در الصايل عام 2013. وقد أرهقنا المؤلف وهو
يكشف لنا عن مفاهيم وحكايات ومعان متعددة
لكلمة «جغرافيا»، ويعيد عن المعنى اللغوي، فإن
لجغرافيا اصطلاحاً في المجتمع الفلسطيني، هي
الفنّاء الجميلة، صغيرة السن، أو بلغة لشعب
لفلسطيني المحارسة هي قمر 14، وهو تسمير
يردده المجتمع لمصري أنصاً على الفنّاء الجميلة.
وبعد قليل يخبرنا المؤلف بأن «الجغرافيا» هي نمط
غنائي شعبي، مرتبط بالديكة، ظل محدوداً في
فلسطين ومخيّمات الشتات فقط، ويبدأ عادة
بصيغة (جغرافيا الربيع)، ولم يصل هذا النوع

في إدار بتمطر سبع مطرات في النهار: هذا
في الساحل لفلسطيني على شواطئ البحر،
حيث تكثر السحب لثقبة بالأقطار.
وقد يعطي المؤلف بعض الشروحات للكلمات
المستلقة

لمية ماشية من تحته، وموش داري فيها، يقال
في المغفل أو الغافل الذي لا يشعر بما يجري
حواله (لمية: الماء، موش داري: لا يدري).
شو بدك في الثين يا قمر إزغير إمت بوحد
حالك متير، يقال في الضعيف الذي يبحث
عن زوجة ثانية، أو فيمن يريد من أعبائه
(القمر: الجحش الصغير).

وفي ختام كتابه يشرع عوص في تقديم عدة
ملاحق نقل فيها بعض لأمثال لفلسطينية التي
لم يتأكد من سماعها في بلدته «السافرية»، أو تلك
التي نسيها، فضلاً عن تسجيله لبعض لأمثال
العربية الدارجة التي تؤكد على وحدة الأمة.
ومن ثم فقد سجل في هذا الملحق بعض لأمثال
من معجم الأمثال الشعبية لفلسطينية لفؤاد
عباس وأحمد شاهين، وأمثلة أخرى من كتاب
التراث لفلسطيني والطلاقات لعلّي الخيلي، كما
سجل مجموعة لأمثال التي وردت بالعدد السابع
من مجلة التراث والمجتمع التي تصدر بمنطقة
البيرو. برام الله، والتي وردت بمقال لمرأة من
خلال المثل الفلسطيني لعلّي عثمان، ثم انتخب
مجموعة أخرى من كتاب الأمثال الشعبية الأردنية
لهادي العمدة، والأمثال لعربية لمحمد أبو صوفة،
والأمثال الدارجة في الكويت لعدالله آل نوري.
ليختتم هذه الملاحق بعض الأمثال لعربية من
كتاب «لأمثال لفندادية المقارن» لعبد الرحمن
التكريني، والتي تشير بحسب المؤلف إلى أن
شعبنا لعربي شعب واحد، وأن أمتنا وحدة رغم
ترامي الأطراف وبُعد الشقة.

في لمرق: إذا كان الكمرة وباسة، شعلته
بالنجوم
في الجزائر: إذا كان القمر معك ما عندك
حاجة في النجوم



حتى عام 1982، إلا في حدود سرديات أهالي قرية كويكات، لنتين كانوا يتناقلونها معاً بينهم بسبب التقاليد الريفية للرعية. أما الكشف عن قصة حفرا الحقيقية الكاملة، فقد تم لأول مرة عام (1982)، صيغة بعد أن قام المؤلف بنشر اثبت في مجلة شؤون فلسطينية، عند تحرير ان 1982، بيروت.

وتشير المواقع الألكترونية- حسب المؤلف- إلى أن هناك حفرتان. حفرا الشهيدة، وحفرا اثرت، وسوف يسرد تفاصيل حفرا الشهيدة لاحقاً. أما قصة حفرا التراث فهي قصة (أحمد عزيز علي حسن) من قرية كويكات، التي تبعد (9 كم) عن عكا بفلسطين، الذي عشق ابنة حلقه (رفيقة نايف حمادة الحسن)، وهو الاسم الحقيقي للحفرا، وعقد قرانه عليها فعلاً، لكنها هربت من بيته بعد أسبوع، وكانت قد أبلفته أنها تحب ابن خالتها (محمد إبراهيم العبد الله)، التي تزوجته لاحقاً. وهكذا أطلق المعلق المعلق عليها اسماً رمزياً هو (حفرا)، وبدأ يغني في الأعراس لها بحرقه المعلق الملقب، فاصبحت هذه الأغاني نمطاً شعبياً غنائياً، راح ينسج على منواله، مغنون شعبيون آخرون.

الفناني إلى مستوى شهرة (أدلمونا، والمحنة، والعتابا، وظريف الطول، وما لأسير اللون، وع الأوف مشعل) في بلاد الشام، ويؤكد هذا الرأي أن كتب التراث الشعبي في لبنان وسوريا والأردن التي صدرت قبل عام 1975، لم تُشر إلى (الجفرا) بصفتها نمطاً شعبياً شامياً، بل ظلت الجفرا، نمطاً فلسطينياً خالصاً، بل إن (منير، وهبة الخرن) صاحب كتاب «الزحل» الصادر عام 1952 في لبنان، لم يُشر لا من قريب ولا من بعيد للنمط الغنائي (الجفرا).

وقد وضع المؤلف أمامنا بعض الحقائق المهمة التي تمثل إشكالات بحثية، منها أنه حتى عام 1976، ظل النمط الغنائي «الجفرا» نمطاً غنائياً محصوراً في إطار فلسطين (فلسطين، ومخيمات الشتات) فقط. أما تحول حفرا إلى رمز فلسطين عربياً وعالمياً، فقد بدأ وتطور مع ظهور قصيدة (حفرا للوطن المسمي) القصيدة، التي غناها مارسيل خليفة في أول اسطوانة له في حياته الفنية، صدرت في آب 1976 في باريس.. وقد غناها للعديد من المطربين كما ترجمت إلى عدة لغات، ومن ثم توقفت القصيدة على الفولكلور. كما أن قصة حفرا، لم تكن معروفة

ينوي. يهوي... ويموت
جفرا جاءت لزيارة بيروت
هل قتلوا جفرا عند الحاجز
هل صلبوها في التابوت 1994
وأنا لعيونك يا جفرا سأغني

جفرا أمي، إن غابت أمي
أما لقسم الثاني من الكتاب فقد خصصه
لؤلف لتسجيل بعض المحاورات الفلسطينية
لفلسطينية كمحاورات أبو سعود لحطيني
وفرخان سلام وغيرهم، والفلسطينية السنائية
كمحاورات أبو السعود ومحمد الرين وأبو سعود
لحطيني وغيرهم، وهي نصوص شعرية نادرة
من الثلاثينيات، ولأربعينيات. ويفتتم لكتاب
بدراسة نقدية بعنوان «شعيرة الغنبي الخليبي
مقاومة... ونبيذ أحمر: قراءة تفكيكية. تلتها
دراسة ميدانية حول وصف عرس فلسطيني في
بلدة بني نعيم لخليبي قام المؤلف بجمع مادتها
في ستينات القرن الماضي.

الفولكلور المقدسي

ونختم ملف فلسطين بدراسة لباحثة مصرية
هي إيمان مهران التي صدر لها كتاب بعنوان
«الفولكلور المقدسي بين التنمية والتهويد» وكتاب
يقع في 95 صفحة من القطع المتوسط، صدرت
طبعته الأولى عام 2010، ولؤلفة ممنية مثل
كثير من المصريين بالشأن الفلسطيني، ولأنها
فتانة تشكيبية توقعت أن تتناول لناحية لتشكيبية
في الإبداع الشعبي الفلسطيني. غير أنها تعرضت
لموضوعات متعددة حول التراث المقدسي. وقدم
لها حمدي المرسي مدير مؤسسة القدس لدولية
بالقاهرة يقول في خضم الصراعات والنزاعات
على الأرض ينصب الاهتمام على الأدور
لسياسية وتخفت الأصو على الموروث الشعبي
وسائر لفنون. رغم أنها هي التي تحمل لحقائق
وتشي بالأسرار بلارتوش ولأما حكمة ولأمر واحة..
وهذا لكتاب يلقى لصوء على أهمية لانتباه إلى
لموروث الحقيقي للشعب الفلسطيني لذي يؤكد

إذن هي (قصة عشق من طرف واحد)،
اكتشف المؤلف بعد عناء بحثي أن هذا النمط ظهر
عام 1939، وأن ديون أحمد عزيز المطوع في
12 صفحة عن لجفرا طبع عام 1940 تقريباً.
وفي عام 1948 أصبح (أحمد عزيز، وحفر)
لاجئين في لبنان. وتوفي عام 1987، بينما توفيت
جفرا عام 2007 ودفنت في مقبرة محيم برج
البرج في بيروت.

أما من لكتاب فيبد المؤلف بتمهيد حول
الثقافة الشعبية: تحريك عناصر الهوية، ثم
يقدم موضوعه في ثلاثة أبواب يشتمل الأول على
القصة الحقيقية الكاملة لجفرا الشهيدة، وجفرا
التراث كما كشفت لأول مرة عام 1982، متناولاً
النصوص لأصلية لمسموعة والمطوعة كما سق
وعرصنا لها. ومن بين نصوص جفرا الشائعة
التي سجلها المؤلف:

جفرا وياها الرابع بين البساتين
مجروح جرح الهوى ويا ممين يدويني
ويا حاملها الجرة حطيتها واسقيني
بلكي على الله أشقي من شربة المية

كما يعرض للإطار العام لجفرا لزمان
والمكان، ثم الأصل المطوع الذي يعود تاريخه
لعام 1940م لرعي لجفرا لفولكلوري الحقيقي
وهو أحمد عزيز المولود في عكا عام 1915.
ثم يعرض لجفرا الأصل المسموع والنصوص
الأصلية التي ألفها أحمد عزيز، ورواها بنفسه
لعر الدين المناصرة، ومجموعة شهادات حول
الجفرا. كما يسجل المؤلف ثلاث مقالات صحفية
توثق لموضوعه وهي: مقهي جفرا (عمان) جفرا
الشهيدة، وجفرا التراث قصيدة عصام ميماري
(قصة جفرا). ليحتم هذا لقسم بدويان جفرا
لعر الدين المناصرة بيروت عام 1981، ولذي
مطلعه:

من لم يعرف جفرا... فليندفن رأسه
من لم يعشق جفرا... فلينشق نفسه
فلينشرب كأس السم الهاري



اتفاقية اليونيسكو التي تدعم التنوع الثقافي مما يجعل القدس التي تتنوع فيها الثقافات، وتعايش وتبادل فيها مظاهر وفن الحيلة المختلفة، مدينة السلام الإنساني، تصبح ملك الإنسانية وعاصمة لكل الأديان.

وتعرض المؤلف لخلفية تاريخية حول بعض اندراسات الفلكلورية لفلسطينية منذ القرن التاسع عشر حتى الآن. لتنتقل لشرح تجربة ملتقى الشباب لقراني المقدسي، وملاحق فولكلور مدينة القدس من خلال بعض فنون الفناء الشعبي، وموسم القيسي موسي، وتراث التراث المقدسية. ثم تعرض لبعض الفصايل الثقافية كمظاهر المصنوع على الموروث المقدسي، وتسمية هذا الموروث، وأساليب الحفاظ عليه كتأسيس المتاحف ومراكز الأبحاث والأرشيفات. ثم تقترح في النهاية مشروعاً لتوثيق الموروث الشعبي بمدينة القدس شارحة لمجالات التراث وفلسفة التوثيق وإجراءات جمع وتصنيف الموروث المقدسي والجمع الميداني... إلخ.

وتؤكد المؤلف على أنها تهدف إلى إعادة الرؤية للموروث المقدسي بين ما هو أثري ويشير مخاوف إبادته، وما هو حي ويجب الاهتمام به

على أحقية الشعب في أرضه، والحق لن الكتاب متفرد في موضوعه ويحذب نحو الاطلاع على الموروث الفلني للمقدسين، ذلك الموروث الذي يتفنى ويصعد باسم الوطن القدس وفلسطين.

تبدأ الباحثة بخلفية تاريخية موجزة عن القدس منذ أسسها الكنعانيون العرب في الألف الخامس قبل الميلاد، وكيف كانت المقر الجامع لأقدم وأشهر مياني وبيوت التعبد للرب الواحد الأحد موسوياً ومسيحياً ومحمدياً، وكيف كانت محرمة على اليهود عدا يوم واحد في السنة حتى ظهر الإسلام ودخلها المسلمون، وتعهد سيدنا عمر للمسيحيين ألا يدخل أحد من اليهود إلى مقدساتهم ومنحهم عهداً أطلق عليه (العهد العُمري) ... ثم لوضع بعد نكسة 67... إلخ.

ثم تتحدث المؤلف عن هوية القدس العربية، وتشير إلى هدف إسرائيل من محاولة التهويد بمحو ذاكرة القدس العربية، وطعن هويتها، وإحفاء معالمها الثقافية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدين ومعتقداته واللغة والفن حصية لغوية، وتنقل بنا إلى التنوع الثقافي والتعددية الموجودة بثقافة القدس كمنهج في عرض الفصية الفلسطينية، ومدخل لحلها، يتفق مع ما جاء في



صور المقل من الكاتبة

وتتميته.. حيث أن تنمية الموروث العربي المقدسي هو الحل المتاح مع المقاومة لوقف التهود، وهو ما يعني أن الفولكلور المقدسي قد يكون هو صاحب تبوق الإعلامي لتلك القضية، وهو أفضل وسيط للتعبير عن قضية المدينة، بالإضافة لكونه حراً هالماً من خصوصية المدينة وشخصيتها الحضارية، وهنا يصبح الحفاظ على الموروث المقدسي هليفاً قومياً. ومن ثم فقد حرصت على تسجيل عدة توصيات في هذا الإطار منها ضرورة العمل على التعاون بين كل الجهات التي تعمل في جمع الموروث لتكامل الرؤى، واستكمال النقص من المادة المجموعة، والبدء في أرشفة المادة المجموعة وإحصائها لأحدث طرق التصنيف. كما أوصت بضرورة تأسيس الأرشيف القومي للفولكلور المقدسي، ووضع مكنز للفولكلور لفلسطيني، والمحافظة على إقامة الاحتفالات الشعبية التي ميرت للقدس على مر تاريخها مهما كانت الصفوف الاستيطانية.

متحف الصحراء بدوز

كتاب يوثق معالم التراث الشعبي في

مجتمع جنوب تونس الصحراوي

* تأليف: محمد المنصف محله

* عرض ومراجعة: عبد محمد بركو

سوريا

سمة (وسم) الجمل

يوضح لمؤلف عمية وسم الجمل وأشكالها
لمحتفظة تبعاً للقبائل قائلًا: ((غالباً ماتحمل
لابل على أحسادها علامات تدل على انتماء لها
لقبيلة وهي لسمّة وتحص كل جماعة بعلامة تميز
ملكها إليها وهي (العربية) التي هي نوع من الختم
أصلي توصل بالاتفاق على أجزء مختلفة من
جسم الحيوان، إما على الفخذ الأيمن أو الأيسر أو
على عنق أو تحت الأذن أو على الخد)).

السمة المعتمدة بصورة دائمة ولكافة القطيع
توضع باستمرار في نفس الموضع من جسم
لعمير وتشكل لعلامة الفارقة المعيرة، فلقدائل
«ورغمة» من الجنوب الشرقي التي قد تتوغل في
لغرب سمات محددة، ف«الوداية» منهم لهم
سمة أصلية تشترك فيها جميع «عرائهم» وهي
حطان عموديان، أما بالنسبة للتوازيين فهي حلقة
ولقدائل المزيق وعريب وغيرهما من (عرائل)
منطقة الجنوب لعريب سمة أصلية توضع على
بهم في شكل رقم واحد باللاتيني (I).

عن وكالة إحياء التراث والتنمية الثقافية
التابعة لوزارة الثقافة لتونسية صدر حديثاً كتاب
(متحف الصحراء بدوز) للباحث التراثي «محمد
المنصف محله»، ويتضمن عرضاً توثيقياً شاملاً
لتراث الشعبي لسدو لصحراء لتونسية، فضلاً
عن وصف متحف الصحراء بدوز في جنوبي
تونس لدي أهيم هناك في عام 1997.

وقد زود الباحث كتابه بالصور والرسوم
التوضيحية التي زادت من أهمية الكتاب.

وصف معالم التراث الشعبي في الصحراء التونسية

ستهل المؤلف كتابه بالحديث عن لجمال
سفينة لصحراء قائلًا

لجمال هورأس مال البدوي يستعمله في
عميات التبادل وينتفع بلحمه وحببه ووبره،
ويحمل لأثاث مدة الترحال بعد أن تثبت على
طهره الحوية وهو قنّب، كما يستعمل للركوب
بعد سرجه براحة (المهري) لقضاء لشؤون
المستعجلة، ويحمل العروس في هودح.



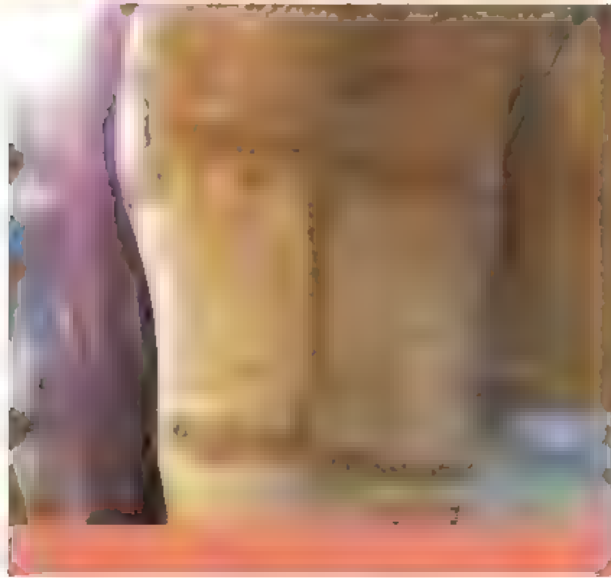
انتونية عراق بين الجمال، يصفه لوقوف كما يلي: ((ينظم هذا المشهد بين حملين هائلين توضع بينهما ناقة للاستراحة فيتعاكس الفحلان بحسبهما، بينما تبقى الناقة في هذه الأثناء تموج إلى الأمام وإلى الخلف غير مبالية بمادة رقبتهما نحو هذا الجمل أو ذاك، ثم تسحب الناقة من المحل فيشتد لنفعال الفحلين تحت وقع هتاف المتفرجين وراغيد النسوة ثم يشتبك كل في هجمات بالكتف ويصريات بالصدر، ويداول كل حمل عص خصمه بعد عنقه فوق رقبته محاولاً طرحه لوضاً وعصه، ويريد الفحلان اللذان يرفعان شملهما الملاي بالريد وتفتح الأوداج بشدة، ويختتم لعراك بانسحاب للهروم للحروح والذي قد يكون أشرف على الهلاك، أما الجمل الفائز فهو شبي بالحلي والأوشحة ويتحول به في الدول)).

وتصيب العريلة أي السمة الخاصة بجماعة معينة - وهي تعني الإبل للعدة لإعداد الإنتاج دون غيرها - تضاف إلى السمة الأصلية علامات أخرى ويصوّر عامة قبان هذه السمات الإضافية تأخذ صورة أشكال يميز عنها بـ (حلفة) أي اندثرة و(مطرق) أي القصيب العمودي (وسمته) ترسم أفقياً وشارة مقلوبة في شكل (V) ومذارة ذات ثلاث أصابع ومخفاف وقاطع ومقطوع.

وتتم رسم الجمل في حوالي السنة من عمره.

عراك الجمال

على غرار ما يجري في أماكن أخرى من عراق بين أئليكة أو بين الأكباش يجري في لصحراء



جمل اليهودج

يدخل الجمل في جميع احتفالات البلدية وأشهرها ارتفاع، فيهيأ لممل العروس ولطواف بها في موكب يسير إلى الخيمة النوحية، هذا ويصنع هيكل اليهودج من شجر السدر أو الزملن أو الزيتون، يشد برباط من أوتلر (علبة) أو من سيور حلد ائيمير (قده) ويثبت بحبال (شداد) تربطه (بالحداحة) الموضوعة على الرجل، وفي الداحل يفرش اليهودج بانشر لرب تحصره العروس وبعض المناديل أو الأوشحة، ويكس بلحاف أبيض يتقاطع حوئه ويفطى النكل بسجاد كبير من نوع (الرفوم) يحزم بقماش ليض يسمى (ملحفة)، ويربط حرام العروس بشكيمة الجمل لقيادته من قبل رجل أسود (شوشلن) تيركاً، كما يوضع عدل من الجلد (قراف) أو من نسيج

انشعر (غراثر) على جانبي «الحدادة» المحيطة بتروء الجمل لنقل جهاز العروس، كما تعلق عليها قرية من حلد الفزال (ظبية) تحتوي على ما هو أسامي من أدوات ومواد التجميل، وعلى الجانب الأيمن من الخلف تعلق قضة العروس التي توضع فيها مختلف مواد العطر، ويعلق كذلك طبل صغير في المؤخرة)).

الأنبيق (مجبى)

صناعة القطران

يستحضر القطران بواسطة إنبيق يدعى (مجبى) وهي أنية من الفخار تركب وتنصب في الأرض، وتستعمل هذه اللادة خاصة في مداواة الإبل من داء الجرب.



البيوي يشبه المرأة المتحزمة بكفروس الملحمة، ولتحصلن حصور مهم بمناسبة احتفالات العرس والزردة والتجمعات الحافلة حول راوية لولي والامتعة اضلت وفي أعاب الفروسية التي يتخللها إطلاق البارود من البنادق والفرابيلا ويكون في هذه التلخيصات للفارس أو البطل والخيل والسلاح ثلاثاً متكاملات.

كما يُستخدم الحصان في مهرجانات الفروسية وهو بجانب ذلك أداة للفهم بالفروقات التي قد تحدث بين القبائل، وقد كانت قوة القبيلة تقدر بمدى قهرسانها وأسلحتها ويفرض القانون العرفي على كل رجل مهصور الحصول امتلاك حصان وسلاح.

الخيمة

تعرف الخيمة بيت الشعر ويتم إعدادها بجمع أشربة منسوجة من صوف وشعر تسمى (أفلة) (مفرده فليج)، يتراوح طول الواحد بين 16 و 20 ذراعاً وعرضه ذراع واحد تخاط الأفلة ببعضها البعض من حواشيها لتشكل أديم الخيمة، ويرداد حجمها بقدر عدد الأفلة

ويوضع القدر الفخاري (البرمة) المجهز بغطاء من الجبس على موقد (مناحر) في شكل قرن ويوصل بأنبوب (حلقوم) مردوم في الأرض ومتصل بدن نصفه معلق، ترتكز فوقه حرة متقوية من الأسفل تسمى (كمكاس) وتشد الأيتان إلى بعضهما بواسطة رباط.

يُستعمل الخشب للقطوع من أشجار الرتم أو الأرتي أو العنقة أو الببال... فيرمي جلفاً في القدر المحمي بالنار على جوانبه فيحترق الببال الأنبوب والبن ليصعد في الجرة التي لها فتحة مغلقة بالحلفاء (القديم) التي تسمح بتفجير القطران في الدن، وهكذا ينفج القسم الأسفل منه على السطح وما هو يعرف بالملهل ويترسب القسم الكيف في القاع ويسمى (المروس) ثم يوضع القطران في أوان صغيرة (الكور) ويباع بمكيال مخصوص.

وصف مظاهر الفروسية

تحظى الخيل بكافة مظاهر العناية والتبجيل فتتردي أحسن الكساء وتبوا مقام الحد وينتقلها من لودما تناله المرأة، وبالفعل فإن



قراف جراب يحتوي جهاز
العروس قبيلة الغريب

الأفحة السوداء للحاظة حسب الطول والمجموعة على الجانب الداخلي بثلاثة أشرطة عمودية أقل عرضاً من الأولى ومزخرفة بمنمنمات هندسية ملونة توضع في الوسط وعلى الجانبين الأيمن والأيسر من الخيمة لدعم الأعمدة الخشبية وهذه الأشرطة المركزية التي تخترق الخيمة بالعرض والنسبة بالطريقة لها أشكال وألوان خصوصية تميز كل قبيلة، أما الجانب الخلفي من الخيمة فيقع منه بالنسبة القديمة مستعملة ويسمى «العتار».

يتكون هيكل الخيمة من أعمدة خشبية صلبة وهي تستند في وسطها إلى ركبتين مركبتين متصابتين أو متولابتين تدق من الأسفل في الأرض ويلج أحدهما بقمة الخيمة في مساعدة «القرطاس» وهي من الخشب الصلب لتقلع على

ويتراوح طول الخيمة عادة فيما بين 6 و 8 م وعمقها بين 3 و 4 م غير أن بعضها قد يبلغ 12 و 15 م طولاً و 5 و 6 م عمقاً و 2 م ارتفاعاً.

يمكن أن نستدل من بعيد على الانتماء القبلي للخيمة بناءً على لون أديمها فالأسود هو اللون المستعمل لدى قبائل الجنوب الغربي وهو لون يرمز إلى الشجاعة والنجوة أما حواشيها التي تخاط منها وهي بعرض 1 م سم تقريباً فهي بيضاء، وعليه فالأديم يكون أسود تتخلله خطوط رفيعة بيضاء يشكل اختلاف تركيبها مناحل الاختلاف بين قبيلة وأخرى، أما في المناطق المحاذرة فلون حيلامها بني أو أسود ويصفي ترتيب الأفحة إلى تركيب ألوان مميزة لكل قبيلة.

ويتكون أديم الخيمة من شرائط منسوجة وهي



يحمل الوتدان الأماميان عصا تلف حولها خيوط (الجداد) التي تمتد إلى (النشايه) وهي عصا تربط بين الوتدين الخلفيين مروراً بـ أنثيرة المثبتة في قطعة من جريد اللحل تربط بين الوتدين الأوسطين (دايات).

المنسار، قطعة خشبية مستطيلة ومستطحة تنفذ بين خطوط الجداد، تستعمله المرأة في نسيج المسده بعد أن تكون قد ثبتت قلمحة بين خيوط الجداد بالاعتماد لخلاله العربي.

يحتصن المسده الأقضي بعنصوحلت الشجر أو الشجر الممزوج بالصوف أو للوبيرة، غرارة مخلاة، هليج، طريقه).

اللباس الببوي

يمثل الرداء المسئي (حولي) ملبوس كلفة بنو الجنوب افريقي، وهو متموج من الصوف

شكل قوس مزحرف في جانبه للرشي بأشكال هندسية منحوتة أو مصورة بالحديد المحمي، وهذه الأشكال تعبر هي كذلك عن شعار النسب، وعلى نفس الخط من الوسط ترفع الخيمة من الخلف بوتر قصير يسمى (همار) ومن وسط اللدحل بوتر متوسط الحجم يسمى «الشراع» يمكنك به حمل الشد الرئيسي.

النسيج الببوي

يُفرد للوطف حيراً واسعاً لوصف النسيج الببوي من حيث أنواعه وحيوطه ومنتجاته وأدوات صنعه، ومنها المنسج الأقضي (المسده) الذي يصفه المؤلف بقوله: يرتفع قليلاً فوق سطح الأرض على أربعة أوتاد ملازمة تشكل مستطيلاً مهتداً من الوتدين الخلفيين إلى الوتدين الأماميين.



الماضي استبدلت انتساء هذا القراء الأسود بأحر
مركزش ذي ألوان مختلفة يطنى عليها الأحمر
والملحفة هي لباس غير مغاط طوله ما بين 4
و5م وعرضه متر واحد، يشد في مستوى الصدر
(بخلائين) من الفصاة ويُنطق في مستوى الخصر
بحرام من حيوط الصوف البيضاء.

البخنوق

بخنوق بنت المحاميد عيشه

ريشه بريشه

هامين ملكملوش النقيشه

تفتى لشاعر بهذه القطعة الأنيقة من الكساء
لهارة للمرأة البدوية في صنع التسيح الرفيع
الموشح بزخرفته التي تمثل دليلاً يُعرف بالانتماء
إلى وحدة اجتماعية معينة (قرية، فريق قبلي)،
وهذا « البخنوق » الأسود الذي ترتديه المرأة

ولونه يعبر عن الاختلاف بين الجنسين، فالأبيض
مخصص للرجال والأسود للمرأة.

وحولي الرجل يتكون من قطعة كبيرة من
الصوف الطبيعي مرصوص النسيج بطول
10/ أذرع وعرض 3/ أذرع أي 5م على
1.5م، فهو يكسو الجسم ويغطي الرأس وفق
طريقة مخصوصة في ارتدائه ويلبسه الرجل فوق
ثوب طويل من القطن، وقد لا يلبس تحته شيء
وهو لشتمال الصفاء واللون الأبيض يميز رجال
الجنوب الغربي عن «ورغمة» من الجنوب الشرقي
الذين يرتدون « الثوررة » التي لها نفس مواصفات
(الحولي) إلا لونها الأسمر (لشخم) .

ويقال للباس المرأة « حولي » كذلك وهو ما
ترتديه في حياتها اليومية ولونه أسود إلا أنه
لحنقى اليوم، وتضع على رأسها رداء أسود يسمى
(عصابة) ومن فوقهما (البخنوق) الأسود للرّين
يرسوم بيضاء وقد عوض حولي المرأة بقطعة قماش
سوداء تسمى « للحنة » وفي الستينات من القرن

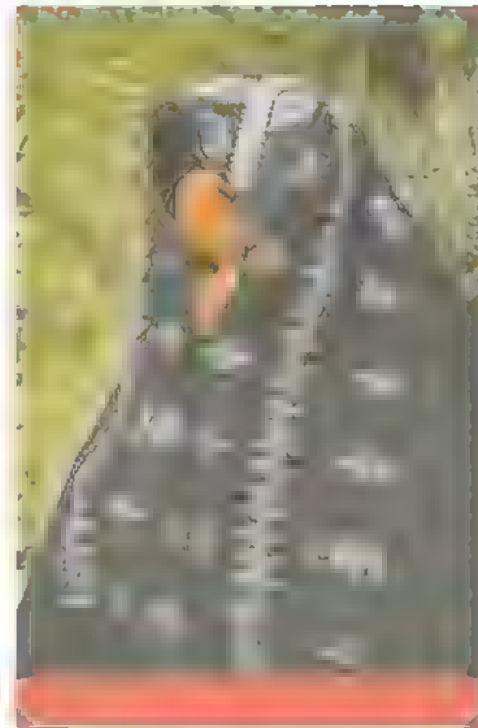
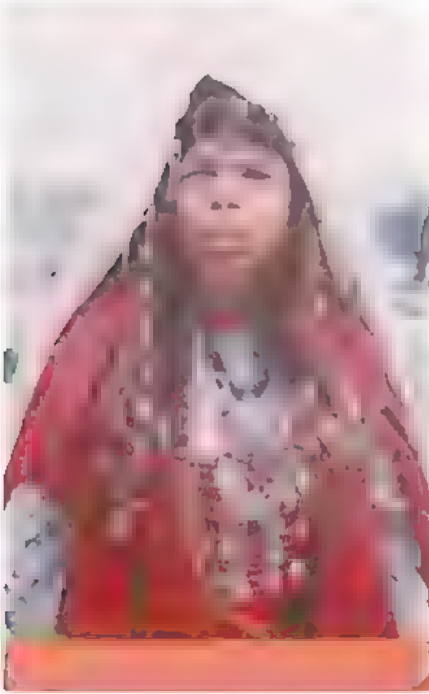


الوشم

يحدّد المؤلف وظائف الوشم في المجتمع البدوي اتونسي، ومنها الوقاية من الحسد والتوظيف العلاقية والريانة، يشول المؤلف: (لوشم طلع علاجي يُنحَد بدلاً عن الطبابة لتلد اوي من مرض ما وما يثيره من آلام، فالوشم في الصدع صالح لمعالجة مرض العينين، ولوشم المفاصل كالعصم والركبة هو إكس الصحة، أما في ريلة الساق فهو مفيد للمرأة إثر وضعها واسلة الدم بالحر أو اتوحز وهي طريقة للتخلص مرمياً من الشراي أي شكل من التضحية، ويوح قول مأثور مفاده: (إذا سال قدم ذهب لهم)، كما أن المبارزة «وشم لي هنا سعيقة» هو نداء توضع سمة في

للتروجة مصنوع من الصوف الأبيض بينما تكون زخرفته من القطن، وعند صبغه بالأسود يحتفظ القطن بلونه الأصلي فتبرر الزخرفة البيضاء للتمثلة في خطوط وأشكال هندسية، وإن كان البحنوق أسود في الجنوب الغربي فهو يتميز في جهات أخرى بلونه الأزرق أو الأحمر.

ولكل مجتمع محلي زخرفة خاصة يحلي بها التسيح المتن «البحنيق» مجموع نسائه، وقُل أن يحلو «البحنوق» الأسود من الريانة التي تكون على قطنها في شكل خطوط بيضاء على الأطراف باتجاه العرض، أما الزخرفة فهي مرتبة داخل شريط مركزي وعلى حافة القطعة التي تتميز بأشكال رسوماها وخاصة بأحكام ترتيبها.



قام مقامها مثل وشم القلادة والعسول وكذلك
وشم ريلة لتعلق في مقام الخلد.

وفي سن البلوغ أو بمناسبة الخطوبة وفي كل
الحالات قبل الزواج يتم وشم القيد بالوشم فيكون
ذلك موافقاً لأحد طقوس الانتقال في دورة حياتها،
أما وشم الرجال فيكون هو أيضاً إعلان هوية الشاب
لأنّ الوشم بصفة علنية مقترن بالهوى.

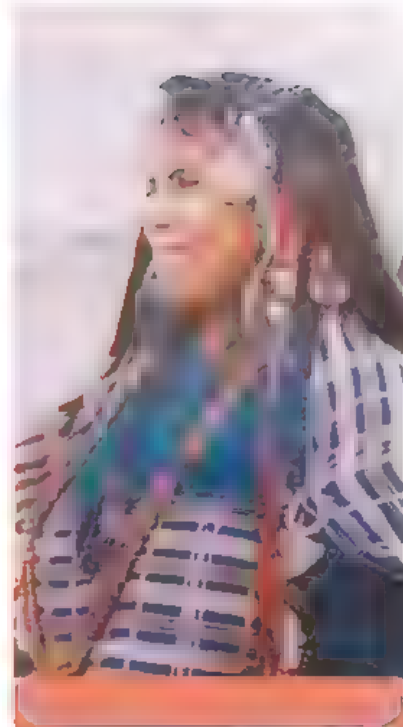
وشم الوجه، شعار نسب

إنّ وشم وجه المرأة وظيفة تعريفية إذ يدل
على الانتماء القبلي، لذا فهو إجباري وفار، يوجد
في نفس الموضوع بالنسبة لكل نساء العشيرة،
ويحدد نوع وشم الوجه العرف الصايط، للزمر
المميز لكل جملة إلا أنّ الوشم العام لوجه النساء
دليل المجموعة الواحدة لا يكون مطلباً تعلماً إذ
يضاف إلى الزمر المميز عناصر زخرفية حسب
ذوق الحريفة أو المتهنة.

حلية البدوية

تزين المرأة البدوية بحليتها في الاحتفالات

كما يستخدم الوشم بصورة علامة كحلية
حسدية ذات طابع جمالي واجتماعي، فهو تجميل
تباهي به المرأة خاصة، إذ أن استعماله عند
الرجال محدود والوشم هو تلك الزينة التي كثيراً
ما تنقش بها الشّعراء إذ يكمل طقم الجواهرات
بل ينفعه، فلذلك يتفنن بالحبيبة ذات الوشم في
صورة حريفة أو مركب، كما يتفنن بالجواهر وما



يصلح "الخلال" لشدرداء المرأة ويكون روحين يوضعان على جانبي الصدر ويوصل الخلالان في الأغلب بمسلسلة أو ثلاث مساميل صغيرة مفلطحة ومريئة برسوم متدلّية "يد، سمكة، نجمة".

لصوار أو "الحديدة"، حلقة من لفصة ذات فتحة تلبس بالعضم وهو ملمس ومنحوت ويلاحظ أنّ الخلاخيل التي هي لباس كعبتي اللعافين قليلة الاستعمال بمنطقة الجنوب الغربي رغم انتشارها في الأرياف التونسية الأخرى ((42).

وهكذا نقلنا الباحث "محمد المنصف محله" إلى متحف البندوي في الصحراء التونسية، حيث وثّق بالكلمة والصورة والرسم كلغة معالم حياة البندو وممثل معيشتهم وأدوات رينة نساءهم.

ويعد الكتاب قرائاً في المكتبة التراثية العربية التي تستقر إلى كتب التراث الشعبي التونسي.

صور المقل من الكتاب

لعامة والأعراس بصورة أخص، والأصل في الحلية لفصة، ولكن قد تدخل معها بعض العناصر الأخرى مثل المرحان والرحاج والعنبر وعود انقرفل وسيور الجلد وحيوط لفصوف ويقع اقتناء بعض الحلي من الأسواق للجلاورة أو لدى الباعة المتجولين «اليهود» كما تقوم النساء بصنع حلّهن بحلطة وتركيب بعض العناصر عند تجهيز العروس.

والنساء البدويات يتحلين علبة بالفصة ما عدا بعضهن من أولاد يعقوب (رعش المقارحة) ثلاثي يترين بالذهب، أمّا الحلي المنتشرة بين القبائل فأبرزها الآتية:

تلبس «الشناقل» في الصديغين فتثبت بمحطاف على شعر الرأس من جانبي الوجه، وتصنع من لفصة للرحية المخرقة برسوم (سمكة، حمامتان، خروقان) وتتدلى منها مساميل صغيرة.

تلبس «أخراس» الأذنين وهي على نوعين في الأغلب معاً «الخرمن» الأكثر استعمالاً وهو في شكل حلقة مفتوحة «لبدله» وهي حلقة أكثر دقة مهلوذة حرقاً ويلقن بشحم الأذن (روم) أو يتلّيلان بحيط من الجلد يمر فوق الرأس.

عادات الزواج في بلاد النوبة



* دراسة : مصطفى محمد عبد القادر
* عرض وتلخيص : محمود رمضان محمد
مصر

اي حد يلعب الاقتراب والابتعاد المعكاني دور في تحديد التشابه والاختلاف؟ وما هو الدور الذي تلعبه طبيعة المكان، وإلى أي مدى يلعب كبار السن دوراً في ترميز هذه العادات؟ وما هي دور وسائل الاتصال الجماهيري في صياغة حواش التشابه في عادات الزواج عند الجماعتين بعد تهجرهما إلى الوطن الجديد؟.

هذا ما تحاول الدراسة الإجابة عنه، وقد قام الباحث باختيار قريتين من قرى النوبة المصرية هما قريتا (أندان) ممثلة لجماعة الفاديجا وقريتا (توشكي غرب) ممثلة لجماعة الكنوز. وقريتا أندان كانت تقع قبل التهجير في أقصى جنوب النوبة المصرية، وينتمي إليها الباحث، أما قرية توشكي غرب، فكانت تقع على الضفة الغربية للنيل، وما يفصل بين القريتين شراع واحد في قرية التهجير.

الملامح العامة لمجتمع الفاديجا والكنوز
في الفصل الأول يتطرق الباحث للملامح العامة

منطقة النوبة ثرية بتراثها الإنساني، ولها خصوصيتها اثنائية من تفرّد المكان، وفي هذه الدراسة القيمة «عادات الزواج في بلاد النوبة» لصادرة عن سلسلة «الدراسات الشعبية» بالهيئة العامة لفنصور الثقافة المصرية، يصحبنا الباحث مصطفى محمد عبد القادر، مستعيناً بالدراسات الكثيرة حول هذه المنطقة، وبالإحباريين، وبمشاهداته الشخصية كواحد من أهل النوبة، ليقدّم لنا عادات الزواج في بلاد النوبة، تلك العادات التي اندثر منها الكثير بعد تهجير أهلها عام 1964م بسبب بناء السد العالي.

وفي مقدمة الدراسة يذكر لنا الباحث «أن منطقة النوبة تسكنها ثلاث جماعات بشرية مختلفة هي: الفاديجا وعرب العليقات والكنوز تختلف بعضها عن بعض في الأصول العائلية واللفظية، مما ينعكس بالضرورة على بعض العادات والممارسات».

والدراسة ترصد أوجه التشابه والاختلاف بين جماعتي الفاديجا والكنوز فيما يتعلق بالعادات والتقاليد والممارسات المرتبطة باحتفالات الزواج فما هي تفاصيل العادات والتقاليد والممارسات المتعلقة بعقاسية الزواج عند الجماعتين؟، وإلى

وبعدها تأتي الخطوبة التي تبدأ بالإجراء الرسمي والذهاب لبيت لعروس لمخاطبة ولديها ورعتهم في حطبة ابنتهم.

وينتظر أهل العريس الرد ويسمى يوم الرباط، فيذهب أهل العريس ليقدموا ما يسمى بـ«الودة أو الوجاهة» ويتحدثوا في تفاصيل، ويعرف هذا اليوم عند الكنوز بالرباط، وبعد هذا اليوم وتفاق العائلتين على التفاصيل لأولية للفرح، تقوم أهل لعريس بزيارة لأهل لعروس لتقديم «الشيلة» وهي عبارة عن كميات من الحبوب والطحين ولسكرو لصابون والكبريت والملح وبعض الملابس.. الخ». وذكر الباحث أن هذه التقاليد كانت شائعة عند جماعتي الفيجا والكنوز وأن الأصل في الهدية كن مقدراً بنسبة مكاييل من لحبوب يحملها سعة من شباب العريس على الدواب إلى بيت العروس قبل الزفاف رمز لمساهمة لعريس في تكاليف إقامته في بيت العروس طول الأيام لسبعة لأولى من الزفاف، ونتيجة لتغير الأوضاع الاقتصادية لسفر كثير من الشباب للعمل بدول لخليج أصبحت الشيلة نوعاً من لتنافس بين العائلات، مما حدا بالمجتمع إلى وقفه لمرجة هذه العادة عند كلا الجماعتين.

وقد أجمع الرواة أن أهل لعريس كانوا يخرجون بالشيلة في اليوم الثاني أو الثالث ليوم الرباط. وعند وصولهم تخرج العروسة مقفلة شحة كبيرة متعددة لألوان بعد لهذا الغرض تعرب «بالفركة» وتدحل النساء حاملات الشيلة ويبقى الرجال في المضيفة وبعد دحول الشيلة تدحل العروسة وذلك تقيد مزعم درءا للمشاهدة.

وبعد الخطوبة لا يرى العريس عروسه وإن رآته تجري وتتوارى من أمامه، وليس هناك مدة محددة للخطوبة فقد تطول سنوات، وبعدها يبدأ لإعلان عن لبدء للفرح والذي يبدأ لإعلانه رسمياً بين كل أهل لقرية وسمى يوم «السما» أي

تسمية لبدء في إحراء ت الفرح، ويدعى كل أهل لقرية لهذا اليوم ويقدم لهم فيه أطباق الفشار والبلح والشاي.

ويبدأ الجميع في الإعداد والتجهيز من تنظيف لعالل وطحنها، وصناعة لشعيرة، وإعداد الخبز وملاء حجلات العروسين، وتوزع هذه الأعمال تلقائياً بين رجال وساء النجع.

ولم يكن مألوفاً أن تتداخل إجراءات فرحين في وقت واحد، بمعنى أن «السما» إعلان بالبدء في إجراءات فرح وامتناع الغير عن الشروع في ذلك حتى يتم الزواج.

ثم يأتي تحديد يوم الزواج ويتم عن طريق فقيه القرية، فلدى المجتمع لنوبي اعتقاد راسخ بأن هناك أياما يحسن احتفالها مثل هذه المناسبات.

ففي قرية توشكى عرب كان الحاج عبده داود يختار لهم اليوم المناسب للزواج.

وفي قرية أوندان كان يتم تحديد ليوم باستشارة الحاجة مبروكة.

وقد حدد يوم الفرح يختار لعريس من بين أصدقائه شايًا يكون له حارسا طوال أيام لعرس يكسوه ويعطيه سيفاً، ويسمى الحرس عند الكنوز، وعند الفاديجا يسمى لوزير، وتبدأ لدعوة للفرح ويعرف هذا اليوم بيوم: «سهارمس» أي يوم لسعد عند الفيجا، وتعد أم لعريس طبقاً مرحرفاً من سعم لنخيل تموء بالبلح والفشار ويتوسطه مخروط من الخشب لمرخرف باللونين لأحمر ولأصفر يعرف بـ«الأجوال» مملوء بمطور لصندل والمحلب، تحمله إحدى قريبات لعريس ومعها الصبية والفتيات ويمرون على البيوت بيتا بيتا لتعرف القرية موعد الفرح وهم يغنون ببعض لأغاني منها:

وو يو اكون اجولك انيه
(وأنت يا امي احملني الاجول)
جورا كيرتتان تمك اوجريه

(وارقصي وغني وادعي الجيران)

وبعد ذلك يتم دعوة الفنانين والفنان النوبي كان له كيان ووزن اجتماعي وكان يرتجل كلمات أعابيه من واقع مشاهدته في حلقة الرقص. وقد يعجب به جمال امرأة هيتغنى بها، وهذا يعطيها قيمة اجتماعية.. ولذلك كانت النساء طوال الأيام لمشقية وحتى يوم الزفات يتسللن إلى حيث يقبع الفنادون لتلقينهم أسماءهن ليتغنوا بها.

احتفالات الفيجا بليتي الحنة والزفاف

في الفصل الثالث يتناول الباحث احتفالات الفيجا بليتي الحنة والزفاف فيذكر في البداية أن الأزياء النوبية تكاد تكون موحدة، فأزياء الرجال عبارة عن جلابية من القماش الأبيض وأحياناً من الأزرق السماوي أو السمعي، وعراحي وهو قميص من القماش الأبيض، وعمامة بيضاء يتراوح طولها من متر إلى أربعة أمتار.

أما أزياء النساء، عبارة عن الكومين وهو من القماش الأسود لتقبل الفول أو رمش العين، يحاط يدويًا فضفاضا على شكل وطواط وله ذيل يغطي كعب المرأة ويزيل أقدامها، وهو لري الرسمي لكبار السن، ولجرجار وهو من القماش الأسود الشفاف، وأحياناً من الأزرق في بعض مناطق لشمال ويقترن شكله من شكل فستان الزفاف لأبيض، والطريحة قطع من القماش يتراوح طولها من متر إلى 2 متر وغالباً ما تكون من لشيون، وأزياء النساء عند الكوز تتمير بشوب أبيض تلفه المرأة فوق الجلصاب ويعرف بـ «الشجة»، وتكتفي الفتيات بالجلصاب والطريحة دون لشجة.

أما ملابس العريس فتتكون من جلباب أبيض من القطن أو السكروتة وفوقها قفطان

من الحرير ويصنع على كتفه شالاً أبيض ويعتمر عمامة بيضاء، والعروس بعد اغتسالها من لحناء صباح يوم الزفاف وبعد عقد القران تلبس جلابية من قماش مشجر، عليها شال من الحرير يقال له «هانمي» وتترين بشتى أنواع المصوغات والحلي النوبية.

ومن الحلي النوبية، البية: وهو عقد وفلادة تتدلى على الصدر مكونة من 6 قطع مسطحة كثرية الشكل، والجاذك فلادة أيضاً مكونة من ستة أقراص مستديرة، وقصن لرحمن وقصة لرحمن وهو شكل مثلث يرتكز على مستطيل ينتهي بحلقة مستديرة مفرعة يعلق على جبهة المرأة، والساه أو الشف مرمعات مفرعة من لداخل مكونة من 9 حبات تصف إلى بعضها بخيط يفصل بين حباتها حبات من الخرز يقال لها «كياي»، وتعقد حول رقبة المرأة ملتنصقة بها، لرأس وهو عبارة عن سلسلة تتدلى من عشرة حبات من وحدات دائرية مسطحة صغيرة تعلق بها حلقة القص رحمن على لجهة، وسناوي أو قمر بويه قرط على شكل هلال وله عدة أحجام، وناحول أو جسمه وهي حلية صغيرة تلتصق بأحد جانبي الأنف، والدينار أو الكوك عبارة عن قطع مستديرة قطرها حوالي 3 سم تعلق على لجهة، وفلادة لنجر عبارة عن عقد يتشكل من اثني عشر قرصاً على كل جانب ستة أقراص ويتوسطها قرص أكبر حجم وهو يقارب الجكد ويعتبر بديلاً.

وتوجد عدة استعادة المصوغات ولشعولات لدهبية من العائلات لتقديمها أمام لشهود عند عقد القران وإعدادتها إليهم بعد انتهاء مراسم الزواج.

أما عن الأعاني والرقصات النوبية، فكما يذكر لباحث في مجملها أغاني جماعية يتقاسم أدائها المعني وجمهور المشاركين من لرجال والنساء، ويبدأ الاحتفال عادة بأغان ورقصات

هادئة يصطف فيها الرجال والشباب في مواجهة النساء والفتيات وتتشكل حلقة دائرية يفصلهم خفير القرية.

ولم يكن يصاحب الرقص النوبي سوى «الطار» وهو عبارة عن إطار خشبي رقيق على شكل دائرة تُشد عليه قطعة من جلد الماعز معالج ومربوغ بالملح والقرص ويحمل على اليد ويدق عليه باليد الأخرى وأشهر الإيقاعات النوبية: الكوم باك kouban، كومبان كاش - koumban، نجر يشاد - nagrishad، شكاً kash، فتدي جالينكو - findi galico.

ويعتبر الإيقاع الأول "كوم باك" هو الإيقاع الرئيسي للرقص عند النوبيين، أما إيقاع "كومبان كاش" فهو لأغاني السمر وأغاني اللوال البطيئة، وإيقاع "النجر يشاد" خاص برقصة الكف، وفي هذه الرقصة يشكل الرجال نصف الدائرة والنساء النصف الثاني ويقف المغنون في المنتصف بين الطرفين ويصفق الرجال بأيديهم في إيقاع منتظم مع إيقاع النجر شاد، ويتبادلون الدب على الأرض بالأقدام مع التصفيق بالأيدي وتتمايل النساء باهتزازات خفيفة حتى إذا بلغن المغنين يتراجعن إلى الخلف دون استدارة ويصاحب الرقص أغاني خاصة منها:

سكائج ويرا ياسلام بجيجانا

(ما أجمل هذه البغفانة)

بجيجانا دهيببو

(هذه البغفانة الذهبية)

أبا نايجا الجي ياسلام

(من تشبه يا ترى)

أما الإيقاع الرابع وهو "شكاً" فهو قريب من "كوم باك" إلا أن به كسرة ومحدود الاستخدام.

والإيقاع الخامس "فتدي جالينكو" فهو إيقاع خاص لرقصتين هامتين هما "بلأجة وفري،

وهما متشابهان حيث تنزل الفتيات فرداي إلى الحلقة في حوار راقص بين كل اثنتين بحركات في اهتزازات وخطوات سريعة جداً، وكلما انسحبتا حلت محلهما أخريات، والأغنية التي تصاحب رقصة بلأجة:

الليلة ووا بلأجة

(تدللي أيتها الدلوعة)

صباح الليلة ووا بلأجة

(هالليلة لك والصباح أيضاً لك)

إرون بلاجلينكنجوكي

(مادمت أنت الدلوعة)

ديوانيل جاشي ووايلأجة

(هتمخطري في جناح الديوان)

إدن شركي داموناني

(لا يشاركك فيه أحد)

غرتكو جاشي ووايلأجة

(فتدللي وتمخطري فيه وحدك)

والأغنية الثانية اسمها "فيري" وتقول مفرداتها:

أوكج أولرا

(توجه آذاننا إلى مصدر الصوت)

تارنج أوكرا

(وتسمع دقات الدهوف)

فرج أرجا

(وورقص رقصة الفري)

ويستمر أهل القرية أيام السما في عمل دؤوب طوال اليوم ورقص وغناء طوال الليالي الخمسة عشرة أو أكثر السابقة على اليوم المحدد للزفاف، ويعرف اليوم السابق للزفاف بيوم "الحنة"، وفيه يتساوب أهل القرية بالذهاب لبيت العريس والعروس ويقدم لهم أطباق الفيشار والبلح والشاي وتحضر ذبيحة للغداء، وبعد العشاء تبدأ حلقات الرقص، عند منتصف

الليل وينسحب العريس مع الأصدقاء مصاحبة الأغاني الجماعية الخاصة بالزفة وهي أغاني بسيطة منها:

أي اج تارو اسالاربا

(ألا ترون عز العرب)

اسارابا جاهلربا

(عز العرب وجاه العرب)

تتي هالوج كييجا فلوكا

(لقد فاز الفتى بجلاله)

اج تاروا اسالاربا

(أنزون عز العرب)

فلان فلانجون جنك بليجا

(إنه هرج فلان بن فلان)

اج تارو اسالاربا (ألا ترون عز العرب) .

ويصل العريس بهذه الزفة إلى الحوش حيث يفرش له برش يقال له "عجري" جديد ويستقبل القبلة وتجلس في مواجهته أمه أو إحدى قريباته المسنات بشرط أن تكون في عصمة زوجها وأن يكون ابنها البكر على قيد الحياة، كما يشترط أن تكون على دراية بأنسب العائلات وأسماء الأقارب للتغني بأمجادهم، وأمامها طبق كبير من الخوص الملون مملوء بالفشار والبلح ويتوسطه صحن كبير مقعر يغطاء يقال له "جويز" وبه كمية من الحناء و"اللاجول" به كمية من عطور الصندل والمحلب وإناء به ماء وتقوم السيدة بخلط كمية بالماء والعطور وتقدم منه جزءا بإصبعها للعريس لشمه وتبدأ في تخضيب يديه ورجليه وهي تغني بعض الإغاني يقال لها "جتن كيري"، ومنها خاص بالعريس ومنها خاص بالمعروس.

وتتقضي العروس ليلتها في حجرة خاصة في الجناح يسمى "حاصل" حتى إذا وصلت الزفة بعد الفجر يقدم العريس للمشاركين أطباق الشعيرية وشاي الصباح.. ويبقى الجميع في ضيافة العريس حتى الظهر.. وعند الظهر يقدم

الطعام وينصرف الجميع ويغلق الديوان ويقف الحارس عند الباب وتصحب الداية "الدشا" العروس حيث يجلس العريس، ويبقى الجناح مغلقا عليهما حتى المساء حيث تفتح الداية الباب وتدخل عليهما لترتيب الأمور قبل دخول الزوار، وبعد العشاء يتصرف الجميع ويبدأ العريس في محادثة عروسه التي ترفض محادثته حتى يقدم لها مبلغا من المال.

عادات الكنوز في احتفالات الزواج

وفي الفصل الرابع يتناول الباحث عادات الكنوز في احتفالات الزواج، وكما يذكر الباحث تبدأ احتفالات الكنوز بالزواج فور اتفاق أهل العروسين على إجراءات الفرح وتفاصيله.. وتستمر الاحتفالات حتى صباح يوم الحنة أو الزفاف، بحيث يخرج العريس صباح هذا اليوم برقصة وزيره والأصدقاء للدعوة للفرح، ويُعبر صباح هذا اليوم عجل أو شاه وتعد حلقات الذكر، ويعود الجميع بعد دعوة الجميع للفرح ويتناولون وجبة تعرف بـ "المد" في فترة ما بعد الظهر.

ويقدم المشاركون بعض الرقصات المسماة بـ "النهارية" قبل الغروب وهي مجموعة من رقصات الكف والكر.

ولاتختلف الإقامات الكنزية كثيرا عن مثيلاتها عند الفيجا وأشهرها: الهولي هولي وغالبا ما يصاحب رقصة الكف، والكومبان كاش وهو مشترك بين الفاديجا والكنوز، والسوكيو يعرف أيضا بالإيقاع الابوهوري وهو إيقاع سريع يصاحب معظم الأغاني العاطفية، والصفا في وهو يصاحب لرقصة الكف.

أما أشهر الآلات الموسيقية عند الكنوز: النقارة، هو جسم مقعر من الخشب أو النحاس ويشد على وجهه جلد ماعز ويحكم بخيوط متينة ويضرب عليه بقطعتين من جريد، والطار وتحداثا عنه سالف، والجردى وهو أصغر حجما من

الطار، والطنبور وهي آلة وترية عبارة عن جسم مقعر من الخشب أو الصاج يُشد على وجهه جلد ماعز ويثبت عليه خمسة أوتار من الصلب الرقيق على قاعدة مثلث من الخشب رأسه مثبت داخل الجلد المشدود ويعزف عليه بقطعة من الجلد.

وبعد تناول العشاء وغالباً ما يكون قبل الغروب تتنظم حلقات الرقص أمام بيت العريس في احتفالية تعرف بالنهاية وتؤدي فيها رقصات أهمها رقص الكف أو الهيلاهيلا، حيث يقف ضاربو الدفوف الثلاثة وهم في نفس الوقت المغنون يتوسطهم حامل "الجريدي" ويتحلق الرجال حولهم وتجلس النساء عند طرف الحلقة وتبدأ الرقصة بتقديم أربعة يقال لهم "الكفاة" يتقافزون ويصفقون على إيقاعات النقارة والدفوف، وفي أثناء ذلك تقف إحدى الفتيات لتشارك بالرقص وهي متشحة بغلالة خفيفة لا يظهر من وجهها شيء.. فيتقدم لها الكفاة ويتقهقرون حتى يصلوا بها للمغنين فتراجع حتى مجلس النساء، ومن أشهر الأغاني المصاحبة لرقصة الكف:

إك تَرا بلجيرا ووا بلاجة

(تمخطري أيتها الدووعة)

بلجا أناي جليليه ووا بلاجه

(فماذا ينقصك .. لا ينقصك شيء)

أرجون عريستاي مير جليليه ووا بلاجه

(وعريستنا ماذا ينقصه)

بلجا أناي جليليه ووا بلاجه

(لاينقصه شيء)

أرجون عريس أرجو أو يتجا ووا بلاجة

(ولما دعانا العريس)

طيار نوراً رهري تاسوا ووا بلاجة

(أتيناها طيارين كما تطير الطائرة)

وهناك فارق واضح بين رقصة الكف التي تؤدي على إيقاعات النقارة والطار وأحياناً بمشاركة

الطنبور ومشاركة النساء بالرقص ويطلق عليها رقصة الهيلاهيلا.. وبين رقصة السياف والدفقة التي يطلق عليها في منطقة البحت رقصة "الكرو"، بينما رقصة الكف تقارب على نهايتها بتقديم والد العريس ويضع طرف سيفه على النقارة فيتوقف العزف وتنتهي رقصة الكف وتبدأ رقصة الكرو وتشكل الدائرة إلى مستطيل ويفتتح والد العريس الرقصة برفع سيفه وهزم في الهواء وهو يصيح: أبدأ كلامي بالصلاة على النبي العربي.. ويبدأ في ذكر أسماء الفرسان، ويدخل غيره حلبة الرقص وكلما أكمل راقص دورته يطلق والد العريس النار من بندقيته في الهواء..

ومن ضمن الاحتفالات أيضاً مباراة الرماية التي تسمى الهدف، وكان الهدف في الأصل رأس العجل المذبوح ويعطي مكافأة لمن يصوب عليه.

ويعرف اليوم الذي يتم تحديده للزفاف عند الكنوز بـ "نهار نلو" أي اليوم الأبيض، ويتولى حلاق القرية حلاقة رأس العريس قبل الزفاف

أما العروس فكانت عمليات تجهيزها لليلة الدخلة تسبق ليلة الحنة، وكما يقول الرواة كانوا يعملوا للعروسة حاجة اسمها "المجد" وهو عبارة عن وبر أو صوف مغزول يلف به جسم العروسة بعد دهنها بزيوت الصندل والمطبخ ويخصص جزء من حجرة العروس تحرق فيه حقيرة يوقد فيها النار وتجلس العروس بالقرب من النار لعرق جسدها ويتشرب الزيوت،

وعقد القران عندهم يسمى بالمصافحة حيث يتصافح وكيل العروسين بينما يقرأ الشيخ فاتحة الكتاب، ويستقبل العريس جموع العائدين من مسابقة الهدف ويقدم هديته للفائز وسط زغاريد النساء.. وعند اقتراب موكب الزفاف من بيت العروس يرفع أحد المسنين قطعة القماش الأبيض وتتقدم إحدى المسنات من أقارب العروس لتلوح أيضاً بقطعة قماش أبيض، وهذه العادة بديل لما كان شائعاً من أن العريس قام

يتناول الباحث أثر التهجير في تغيير عادات الزواج، وقد لاحظ الباحث تراجع سلطة الأبوين على الفتى في اختيار شريكه حياته، وأصبح الالتزام بالزواج من ابنة العم أو الخال غير ملزم، وأخذت الخطوبة شكلا جديدا في ظل المتغيرات التي أحدثتها التهجير ووسائل الاتصال الحديثة.. فالشباب يتعرف على خطيبته ويراهن، فالتشبكة تقدم حسب إمكانيات العريس، ويعطي حفلات الزفاف فنانون هواة، وتحديد يوم الزفاف حرص المقدمون على أن تكون ليلة الزفاف ليلة الجمعة أو الاثنين دون اللجوء لمراف القرية، والدعوة للفرح عن طريق طبع الكروت وتوزيعها على أهل القرية، والاحتفال بيوم الحنة مازال موجودا ولكن لم تعد الأواني التقليدية موجودة، ولم تقبل البنات على تخضيب أيديهن وأرجلهن بالحناء كما كان واكتفين بالرسم بالحناء بأشكال حديثة، ولم تعد تجري مراسم منفصلة للعريس والعروس على حدة، ولم تعد هناك ملكية خاصة للعريس بعد التهجير، ولم يعد عقد القران ملزما لحضور أهل القرية، كما تخلى النوبيون عن عادة جلب الماء من النيل لرشه على العريس فيما كان يسمى بماء العقد، كما رصدت الدراسة تغيرا في عادات الكنوز بما يسمى بالشيلة واستبدل بمبلغ بمن المال يقدم للعروس، وألغيت مسابقة الهدف لأسباب أمنية.

وكما يقول الباحث في نهاية هذه الدراسة القيمة: "برغم كل هذه التغيرات يحاول المجتمع النوبي التثبيت ببعض العادات الحميدة برغم الظروف مثل استقبال العريس بسلطانية اللبن المحلى بالسكر عند باب البيت وتقديم شاي الصباح وأطباق الشعيرية للإفطار ومرافقيه في الزفة رغم تراجع معظم العادات التي كانت تحكم هذا المجتمع بفعل تغير المكان".

لاختطاف عروسه.. ولا يدخل العريس البيت قبل أن يقدم له الهبات من أجزاء الأرض والنخيل من وتسجل باسم العريس ضمن أملاكه، يقوم بعدها بضرب الباب بطرف سيفه على العتبة ثلاث مرات وتستقبله سيدة في يدها إناء به لبن، وتؤتي بالعروس أمامه فيسارع العريس ببخ اللبن على وجهها والضغط على قدمها بإصبع قدمه الكبير، وتعاد العروس لغرفتها ويدخل العريس الجناح المخصص له وعند انصراف الجميع تصحب الداية العروس حيث يجلس العريس.

احتفالات ما بعد الزواج

وفي الفصل الخامس يتناول الباحث احتفالات ما بعد الزواج، والتي تبدأ في صباح اليوم الثاني لإقامة العريس في أهل بيت العروس، حيث تخرج أم العريس بصحبة النساء حاملا حقيبة بها كل ملابس العريس ومتعلقاته، ويستقبلها أهل العروس بأطباق الفشار والبلح والشاي.

وفي كل صباح يصحب العريس عروسه وسط جمع من الأصدقاء إلى شاطئ النيل حيث يقبل كل منهما وجهه بماء النيل، وفي العودة تختار لهما نخلة كثيرة الفسائل يطوفان حولها 7 مرات، ويقطفان بعضا من الزرع الأخضر يعلقانه على جدران الديوان، بعد عودتهما يوقد لهما نار يخطو كل منهما عليها منفردا 7 مرات، وذلك منعا للمشاهرة، ويبقى العريس في بيت العروس 7 أيام، وفي نهاية مراسم الزواج يقوم العروسان بزيارة سبعة بيوت لأقاربهما، وتلاحظ أن الرقم سبعة له تقديس ومعتقد خاص، وبعد تمام الأربعين يوما تنتهي مراسم الزفاف، ويحدد العريس هل سيبقى في بيت العروس أم يغادر هو وعروسه إلى بيته.

أثر التهجير في تغيير عادات الزواج

وفي الفصل السادس والأخير من الدراسة